CAHIERS DU CINÉMA



142 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • AVRIL 1963 ★ 142

NOTRE COUVERTURE



LES CARABINIERS
de Jean-Luc Godard.

Ne manquez pas de prendre
page 40
LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1963 TOME XXIV. — N° 142

SOMMAIRE

●

Les Films

*

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38



Robert Parrish, dirigeant Jean Seberg dans *In the French Style* (A la française) (1962).

DE CHAPLIN A FULLER

par Robert Parrish

Cet article n'a pas été rédigé de la main de Robert Parrish. Il est le résultat d'un certain nombre de conversations d'où — une fois n'est pas coutume — le magnétophone était absent. La verve de notre interlocuteur fut telle que nous avons jugé préférable de ne pas interrompre son flux par le barrage de nos questions.

D'ailleurs Parrish est plus enclin à parler des autres que de lui-même. Sa connaissance du cinéma et sa culture sont remarquables et, sur bien des points, il damerait le pion

à maint cinéphile. Au cours de ces rencontres, il fit preuve d'une mémoire des choses du cinéma dont le seul équivalent, à notre connaissance, est celle de Jean-Pierre Melville.

Nous apprendrons donc sur Chaplin, Ford, Walsh, Stevens, etc., mille anecdotes précieuses et authentiques, qui nous permettront d'assister à leurs tournages et de surprendre jusqu'à leurs secrets de fabrication. C'est tout un aspect, plus intime, du cinéma américain qui nous sera dévoilé.

Pourtant n'en regrettons pas moins la discrétion de l'auteur à son propre égard. Son œuvre vaut bien mieux qu'on ne le dit. Prenons ici l'occasion de dénoncer l'injustice que commit, un jour, un rédacteur des CAHIERS *envers l'auteur de* Wonderful Country. *Car* L'Aventurier du Rio Grande, La Flamme pourpre, *et, dans une moindre mesure,* L'Enfer des Tropiques *possèdent des qualités assez rares, qui permettent de déceler un* auteur. *Elles se révèlent dans le choix des sujets et des personnages, la structure du récit, la sensualité du climat, en fonction duquel, souvent, s'organise la mise en scène* (Purple Plain *est sur ce plan une réussite totale), dans une prédilection pour les dialogues « littéraires », ce qui n'est pas forcément péjoratif, la littérature étant aussi bien Stevenson que Duras. J'avoue apprécier beaucoup le ton de ces deux œuvres, leur élégance morale, leur beauté plastique, dynamique dans* La Flamme pourpre, *figée dans* L'Aventurier du Rio Grande. *La démarche à la fois somnambulique et méditative de ce dernier film constitue la plus passionnante illustration du mythe mitchumien. Celle de* Purple Plain, *plus virile et plus lyrique, s'achevait par une séquence de toute beauté, pouvant rivaliser avec la dernière scène de* Dark Passage. — B.T.

CHAPLIN

Mon premier contact avec le cinéma, je le dois à Charlie Chaplin qui m'engagea comme acteur dans *Les Lumières de la ville. J'étais tout gosse alors, et j'interprétais* des rôles d'enfants, car l'école où je travaillais se trouvait près des studios : je jouais les pages sous la direction d'Allan Dwan, qui déjà me paraissait vieux et chenu.

On tournait tellement de films, en ce temps-là, qu'on avait créé une équipe spéciale qui travaillait la nuit à démolir les décors pour en reconstruire d'autres — ce qui n'est plus pensable aujourd'hui. J'ai donc planté beaucoup de clous, avec le ferme espoir de pouvoir me spécialiser dans une branche plus technique. Comme tout le monde, à cette époque, j'hésitai entre le montage et la prise de vues. Finalement, ce fut le montage qui l'emporta, et je travaillai à un grand nombre de films comme assistant ou stagiaire. Il m'arriva de coller et de découper en compagnie de Bob Wise, John Sturges et Mark Robson.

Chaplin représente une des positions limites du cinéma. Il considère que la création ne peut être l'œuvre que d'une seule et même personne, lui-même. Il supporte difficilement les techniciens, cadreurs, monteurs, directeurs de la photographie, regarde les acteurs autres que lui-même comme un mal nécessaire. Il ignore volontairement tous les effets de mise en scène ; sa personnalité seule lui permet de donner un style à ses films, et Dieu sait si elle est grande !

Un jour, il m'appela pour me montrer des rushes de *Monsieur Verdoux.* A la troisième prise, au cours d'un panoramique, un électricien apparaissait dans le champ. Chaplin m'ayant demandé mon avis, je lui dis que la quatrième me semblait la meilleure. « *Pourquoi pas la troisième ?* » — « *Eh bien, euh, il y avait un électricien dans le champ* ». Je le vois qui se lève et s'écrie avec colère : « *Comment, vous l'avez remarqué ? Mais c'est parce que vous ne me regardiez pas. Les spectateurs, eux, me regarderont* ».

WALSH

J'ai travaillé ensuite avec Ford. Je fus son assistant dans *Stage Coach, Grapes of Wrath, Drums along the Mohawks, Battle of Midway.* C'est un personnage inouï, et très déroutant, l'un des derniers de ces grands cinéastes qui se sont formés avec le cinéma



Raoul Walsh et Leon Uris.

muet, en faisant tout eux-mêmes. Ils ont pris l'habitude d'être « les maîtres à bord de leurs films » et ne supportent pas les contraintes. Ils emploieront la force, la ruse, mais finiront toujours par obtenir ce qu'ils désirent, à filmer ce qu'ils veulent, comme ils le veulent, quitte à récrire le scénario sur le plateau. Howard Hawks est comme cela et Walsh aussi. John Stahl, qui est trop peu connu en France, dirigeait de la même manière, Ce sont d'étonnantes personnalités, qui pourtant ne se ressemblent pas du tout. Hawks est calme, pondéré; il parle lentement et à voix haute, pour que l'on comprenne parfaitement la moindre de ses intentions. Walsh déborde d'énergie: d'ailleurs, même ses plus mauvais films contiennent toujours un passage étonnant de vitalité, de verve. Quand ils sont réussis... *Objective Burma, Pursued, White Heat* sont des chefs-d'œuvre. Chacun de ces metteurs en scène avait son accessoiriste personnel ; celui de Walsh lui demanda un jour quels étaient ses désirs, car c'était la première fois qu'ils travaillaient ensemble, et Walsh lui répondit: « *J'exige un symbole phallique dans chaque décor* »... Qu'est ce qu'on a pu se creuser la tête! Fruits transportés par un figurant, ombres dans la salle de bain, tout y est passé...

On raconte sur lui l'histoire suivante. Un jour, il tournait un film avec Joel McCrea et Jane Wyman, dont c'était le premier rôle. Il explique soigneusement à McCrea ce qu'il désire, donne des instructions détaillées aux autres acteurs, aux techniciens. Puis, sans avoir dit un mot à Jane Wyman, il crie « *Moteur !* ». Cette dernière, affolée, lui demande : « *Mais, Monsieur Walsh, moi, que dois-je faire ?* » Walsh la regarde, ne dit mot, et se

tourne soudain vers McCrea : « *Quand tu passeras près d'elle, tu lui flanqueras un coup sur les fesses... On verra quelle sera sa réaction* ». C'était une force de la nature, le plus grand cinéaste populaire, au meilleur sens du terme. Connaissez-vous la vraie version de la perte de son œil ? C'était durant le tournage de *Old Arizona.* Ma petite sœur jouait dans le film. Il conduisait une voiture, et un lapin est rentré dans le pare brise. Voilà comment il est devenu borgne.

FORD

Mais revenons à Ford. Voilà quelqu'un qui ne fait que ce qu'il veut, comme il le veut. Ainsi il ne filmera une scène que selon son optique, et non selon celle de son scénariste, ou du producteur, ou de la mode. Il a horreur des astuces techniques, des mouvements d'appareils compliqués. Tout doit être simple. Un jour, comme il tournait en extérieurs, il s'aperçoit que le régisseur avait fait apporter une grue. Il se rue sur lui en hurlant : « *Otez cette horreur de ma vue, et vite !* ». A première vue, il pourrait être comparé à Chaplin ; en fait, il travaille beaucoup plus sa mise en scène que ce dernier.

On m'avait donné, une fois, une séquence de *Drums along the Mohawks* à monter. C'était la première fois que je me livrais à un tel travail et je m'appliquais, m'appliquais. Je suais sang et eau. Tout à coup, Ford entre dans la salle de montage et me demande si ça va. Je lui réponds que non. Il me regarde et dit simplement : « *Si, avec le matériel que je vous ai donné, vous ne vous débrouillez pas, allez apprendre un autre métier* ». Comme je le regardais fixement, l'air surpris, il ajouta : « *Vous n'avez qu'à supprimer les images où je dis « partez ! », celles où je dis « coupez ! » et à monter le plan avec le suivant. C'est tout* ». Et il sortit. C'est vrai : Ford pourrait se passer de monteur.

Quand je dis qu'il obtenait *tout* ce qu'il désirait, je n'exagère en rien : l'anecdote suivante vous le prouvera. Dans *Grapes of Wrath,* il avait prévu un effet de son qui devait permettre au spectateur de repérer immédiatement le camion des Joad, même s'il était « *off* ». Une fois le film terminé, un *brain trust* se réunit, qui n'avait pour fonction que de trouver des solutions aux problèmes difficiles, et « ils » se sont mis à penser. Tout ce qu'ils trouvèrent, fut d'envoyer une équipe entière de techniciens à l'autre bout des Etats-Unis, afin d'enregistrer des bruits de pneus sur toutes les routes possibles, et cela malgré l'avis de Ford. Ce dernier était décontracté, sûr de son film ; il demanda à Al Newman de ne pas composer de musique, de se contenter de reprendre un thème folklorique, au monteur de ne faire aucun effet de montage : « *Mon film est assez bon pour pouvoir se passer de musique* », disait-il. Quand l'équipe revint (cette plaisanterie avait coûté un prix exorbitant, mais on ne lésinait pas alors), Ford me dit « *Bob, vous pouvez travailler avec ce qu'ils ont ramené, mais ne vous fatiguez pas trop ; je sais que c'est mauvais* ». En effet, cela n'allait pas.

Du coup, le *brain trust* décida d'envoyer une autre équipe, mais dans l'Arkansas cette fois. Zanuck, qui aime à tout contrôler, s'impatientait et réclamait son effet sonore. Quand on écouta ce qu'avait rapporté l'équipe, on s'aperçut que le résultat du voyage avait été négatif. Ford m'emmena alors dans une autre salle de montage où l'on terminait un film sur la lutte contre la malaria. Il me dit : « *Fais-moi écouter ça* ». Ça, c'était des bruits de moustiques, vous savez « z.z.z.z.z. », et il s'écria : « *Voilà mon bruit !* » Quand on lui présenta le film, Zanuck dit : « *Je savais bien que c'était dans l'Arkansas qu'on le trouverait, ce bruit* ».

C'est à Ford, le premier, que je fis part de mon désir de devenir metteur en scène. Il m'insulta en des termes que je ne peux répéter, puis, quelque temps après, me fit appeler sur le plateau au milieu duquel il se tenait, tout seul, les mains autour des yeux. « *Parrish,* me dit-il, *vous voulez devenir metteur en scène ? Fermez les yeux* ». Je m'exécute. « *Vous êtes à votre premier jour de tournage,* poursuit-il, *et, avant de diriger le premier plan, vous vous placez dans cette position au milieu du décor, sans proférer la moindre parole. Au bout d'un moment, on s'énervera. L'assistant ira prévenir le régisseur,*



Clark Gable et John Ford, pendant le tournage de *Mogambo*.

qui téléphonera au directeur de production, lequel appellera le producteur associé, généralement le beau-frère d'un banquier. Affolé, il arrivera à toute vitesse, se tiendra derrière vous une minute, avant d'avoir le courage de vous parler. A peine a-t-il chuchoté « Euh... » que vous vous retournez brusquement, en ayant soin de le frapper très fort avec votre poing ». Et, joignant le geste à la parole, il m'assomme, me faisant copieusement saigner. « *Parrish,* poursuit-il, *tous les grands directeurs doivent avoir des poings solides. Avec cette méthode, vous vous débarrasserez aisément du producteur associé et vous serez libre. Je suis sûr qu'après quatre ou cinq films vous l'atteindrez entre les deux yeux* ».

Une autre fois, il me fit projeter *Stage Coach* et *Long Voyage Home* avec la consigne de noter le nombre de fois où John Wayne ouvrait la bouche : moins d'une dizaine dans chacun de ces deux films. « *Voilà un principe essentiel,* me dit-il, *ne faites jamais parler la vedette. Dès qu'elle a un texte important, coupez sans remords. J'aime bien faire jouer Wayne, mais pas le faire parler* ».

Ford est un très grand réalisateur... *était...* non, *est,* car *The Searchers* est un beau film et *The Man Who Shot Liberty Valance* aussi. Je crois même que c'est le meilleur film qu'il a fait depuis longtemps et je comprends qu'il l'aime beaucoup ; on retrouve toutes ses idées, tous ses thèmes, tous les acteurs qu'il adore. Normalement, le résultat

ne devrait pas être extraordinaire, puisque nous connaissons tout à l'avance. Et pourtant il l'est... On croirait voir une tragédie grecque, une pièce de Shakespeare. Tout est connu et tout est surprenant. C'est un film intemporel, classique, mais c'est aussi typiquement irlandais d'inspiration. Ford est d'ailleurs resté toujours farouchement irlandais, bien qu'il ne soit pas né dans ce pays. Quand il parle de l'Irlande, il tire son mouchoir et s'essuie les yeux, n'hésitant pas à jouer la comédie. Il portait sur lui une chaîne à laquelle étaient attachées de multiples médailles, celle de Saint Patrick bien sûr, l'Etoile de David et des dizaines d'autres. Et, selon la personne, avec laquelle il parlait, il sortait la médaille adéquate.

A l'égard des femmes, il est resté très irlandais. Il n'est pas misogyne, mais les divise en deux catégories : celles qui restent au foyer, font la cuisine, le ménage, agitent des mouchoirs blancs, quand leur mari va à la guerre (avez-vous noté combien de fois où Maureen O'Hara agite un mouchoir blanc ?). Les autres, sont des prostituées au grand cœur. Vous retrouvez cette classification dans ses films.

Et puis, il n'a pas peur du ridicule — je vous ai raconté l'histoire des médailles.

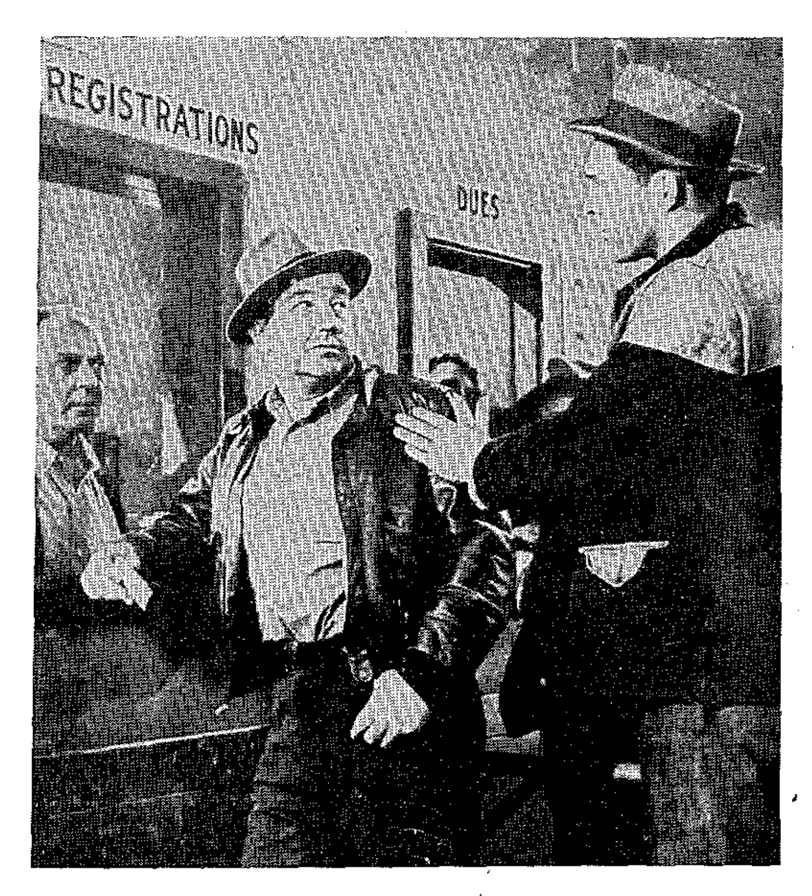
LA BATAILLE DE MIDWAY

Il n'hésitera jamais devant une idée qui, à d'autres, paraîtrait démodée, mélodramatique. Souvent, il se tire de manière géniale des pires clichés. Il est le seul à pouvoir réussir un tel exploit, et cela explique aussi que son œuvre soit inégale. Il peut signer un chef-d'œuvre comme *My Darling Clementine* et *Grapes of Wrath*, et commettre *The Long Grey Line* où l'on a envie de fermer les yeux pour ne pas voir l'écran. Tenez pour la *Bataille de Midway*... Comme vous le savez, cette bataille fut la première où nous eûmes l'impression que nous ne serions pas complètement massacrés. Aussi, décida-t-on de réaliser un film pour exalter ce qui s'annonçait comme une victoire possible. Ford dirigeait le service cinématographique de la marine et fut chargé de cette besogne. On filma des scènes un peu partout et l'on se trouva finalement devant le sempiternel problème : comment se concilier à la fois l'armée et la marine ? L'une des deux trouverait toujours que l'autre avait deux mètres de plus de pellicule et que c'était un scandale. Bref, on se trouvait devant une bureaucratie infranchissable. Ford, une fois le film terminé, le met dans une valise, vient me trouver et me dit : « *Je n'ai pas envoyé le véritable film à Hollywood. Avant qu'ils se rendent compte de la supercherie, j'aurai fini le mien et vous l'aurez monté* ». J'exécute ses instructions. Puis il appelle Dudley Nichols et lui fait une projection. Nichols s'enthousiasme : « *Jack, je t'en prie, laisse-moi écrire le commentaire* ».

Le lendemain, après avoir travaillé toute la nuit, il apporte quinze pages : c'était un texte superbe, l'un des plus beaux qu'il m'ait jamais été donné d'entendre.

Ford en lit trois pages, le jette au panier, et appelle James McGuinness, avec qui se répéta à peu près la même opération. Puis, il câble à Donald Crisp, Henry Fonda, Jane Darwell, leur demandant d'abandonner les films qu'ils tournaient pour venir le rejoindre, ce qu'ils font. Ils adorent tellement Ford qu'ils feraient n'importe quoi pour lui. Il leur montre le film, leur demande ce qu'ils diraient, eux, dans ces circonstances, mélange tous les textes, en écrit une partie et leur fait réciter le résultat. Puis il me dit : « *Bob, je vous fais confiance, débrouillez-vous* ». Il y avait un passage que je trouvais d'un goût douteux. Jane Darwell s'écriait d'une voix bouleversée : « *Got those boys to the Hospital, please do* » et plus tard : « *Why, that looks like young Bill Johnson getting in that big airplane* », ce à quoi Fonda répondait : « *It is Bill Johnson, Mam...* ». Vous voyez le genre.

Je le supprimai. Après la projection, Ford vient me féliciter, puis me dit soudain : « *Pourquoi avez-vous changé complètement le sens de mon film ?* » — « *Parce que je trouvais que ces phrases étaient, euh, d'assez mauvais goût* ». Il ne répond rien, s'en va dans un coin de la pièce, allume sa pipe, en tire quelques bouffées et, sans me regarder, dit simplement : « *La Patrouille perdue, Le Long Voyage, La Chevauchée fantastique, Toute la ville en parle* ». Bref, il énumère tous ses films et se tournant soudain vers moi



Broderick Crawford
dans *The Mob* (*Dans la gueule du loup*) (1951).

me lance : « *Parrish, combien avez-vous réalisé de films ?* ». Quelques heures après, les phrases étaient rétablies.

Il fallait maintenant sortir le film. Ford décida d'obtenir une autorisation spéciale du Président Roosevelt. Il alla donc le lui montrer et, pour obtenir son accord, eut recours à une ruse. A la fin, un speech exaltait les différents corps d'armée américains et, pour représenter l'infanterie, Ford filma le jeune lieutenant Roosevelt. Madame Roosevelt, en le voyant, fondit en larmes, et le Président s'écria : « *Je veux que l'Amérique entière voie ce film* ».

Quand il passa devant différentes personnalités militaires, Ford joua chaque fois la même comédie. Il faisait semblant de voir le film pour la première fois ; à la fin, il tirait son mouchoir et s'essuyait les yeux, en murmurant : « *Je ne savais pas que c'était si émouvant. Merci, Messieurs de l'avoir vu avec moi* ». Et les militaires se sentaient tout remués.

Lors des projections publiques à New York, Ford m'envoya m'assurer de la réaction des spectateurs qui sanglotaient aux fameuses phrases. En fait, *Battle of Midway* fut le premier film de propagande américain qui connut un grand succès. C'était une œuvre très

efficace. J'en ai vu de beaucoup plus honnêtes, comme celle de John Huston, *Battle of San Pietro,* mais peu d'aussi populaires.

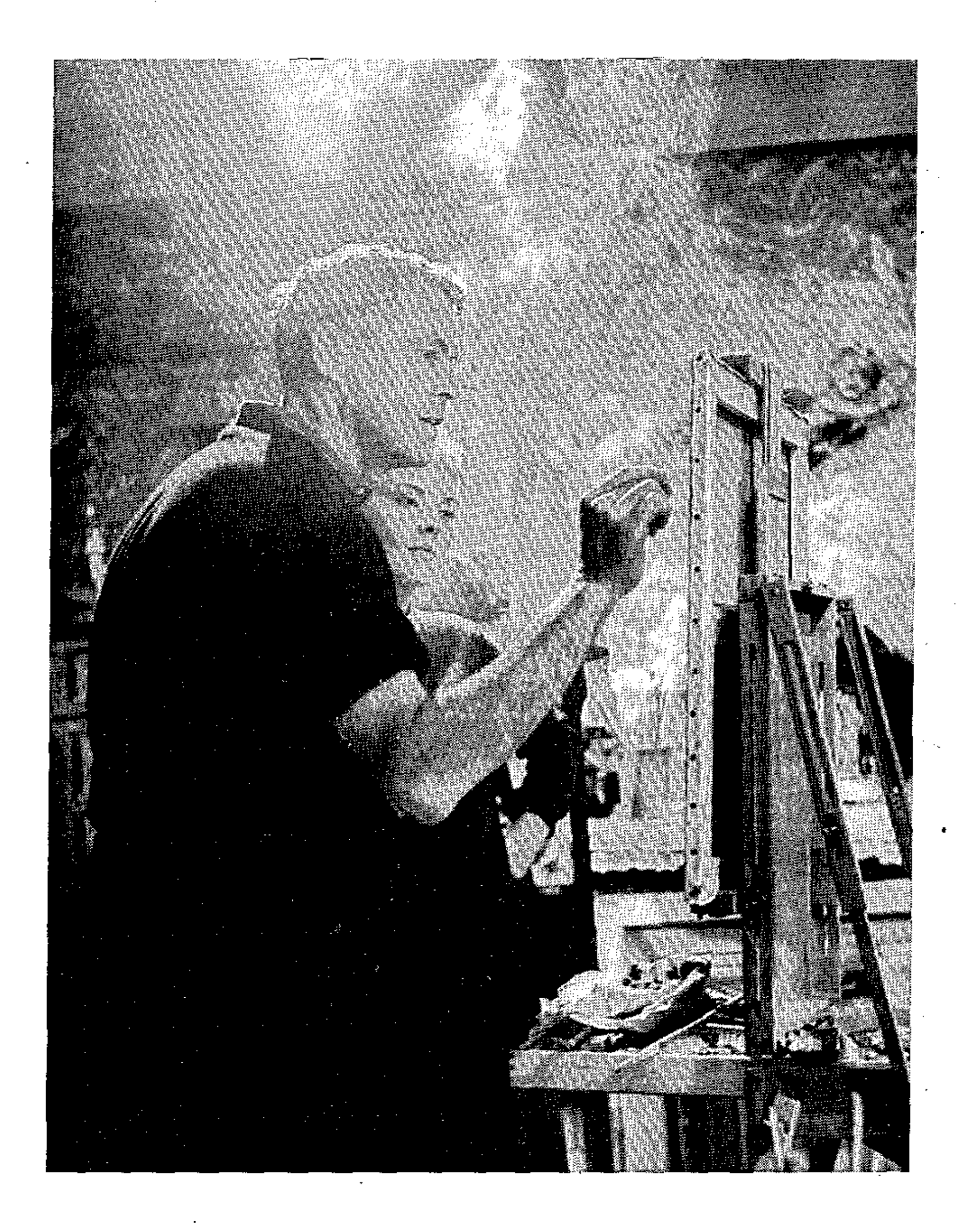
STEVENS

Je fus assistant de George Stevens, pour *Gunga Din.* Stevens est un cinéaste méthodique, précis, soigneux, qui calcule tout, prépare tout. Rien ne peut le troubler. Par exemple, pendant le tournage de *Mariage incognito,* il devait filmer une scène entre James Stewart et Ginger Rogers, qui ne lui plaisait guère : Jimmy, qui était professeur, rencontrait Ginger ; ils tombaient amoureux l'un de l'autre, mais étaient trop timides pour se déclarer leur amour. Aux rushes, tout le monde fut saisi de l'habituelle « fièvre des rushes » qui consiste à se précipiter vers le metteur en scène pour lui assurer que tout est génial, afin de pouvoir détruire le décor et passer à autre chose. Stevens ne se troubla point, réfléchit longtemps et ordonna qu'on lui gardât un pan de mur, pour retourner une partie de la scène. Puis, il fit construire un de ces lits qui se replient contre la cloison, et qui devait s'abattre, dès que les acteurs entreraient dans la pièce, ce qui ajouterait à leur désarroi, car ils se dépêcheraient de le redresser. Après avoir filmé la scène, Stevens réfléchit encore et décida d'ajouter la trouvaille suivante : tout à la fin, les amoureux auraient bien voulu faire retomber le lit, mais n'y parvenaient pas. Ils cognaient, envoyaient des coups de pied, trépignaient. Impossible. Excédés, ils sortaient : Jimmy claquait la porte et le lit tombait. Ajoutez à cela que Stevens, contrairement à Ford, fusille une scène sous tous les angles, pour arranger le tout au montage, et vous comprendrez pourquoi même les bagarres rapides de *Gunga Din* furent tournées en un temps assez long. Stevens réglait chaque coup de poing, chaque chute.

OPHULS, ROSSEN

J'ai également travaillé avec Max Ophuls et Robert Rossen. *Caught,* que j'ai monté, connut les pires difficultés. Il était produit par une compagnie idéale, *Enterprise,* qui révolutionna le système hollywoodien, en faisant participer les acteurs à la production. Les metteurs en scène étaient libres, et les sujets pouvaient être choisis n'importe où. Malheureusement, la première tentative, *L'Arc de Triomphe,* se solda par un échec sanglant, l'un des plus mémorables du cinéma américain. On dut donc limiter les frais. *Caught* était un scénario de John Berry, qui fut le premier metteur en scène du film. Il en tourna une bonne partie, mais dépassa le budget qu'on lui avait assigné, et l'on décida de le renvoyer. Personne n'eut le courage de lui annoncer cette horrible nouvelle, et l'on dut demander à l'assistant, Bob Aldrich, d'aller prévenir Berry, un soir, que ce n'était plus la peine de revenir le lendemain. Ophuls prit le film dans des conditions effroyables et se débrouilla admirablement. La mise en scène de Berry était excellente, mais celle d'Ophuls, très différente, était aussi remarquable.

Rossen n'est pas un technicien, contrairement à ce qu'on croit en France : ses films sont souvent très mal faits, mais on peut leur trouver certaines qualités. Je ne parle pas des très mauvais films qu'il a réalisés avant *The Hustler,* mais de *Body and Soul* qui était très réussi, de *Brave Bulls* qui a peut-être vieilli, mais qui, à l'époque, constituait la première approche honnête, de la part de l'Amérique, de l'univers des corridas, du monde espagnol. C'est pendant que je travaillais à Mexico que je rencontrai Tom Lea dont j'adaptai un roman *The Wonderful Country* et qui était le romancier de *Brave Bulls.* C'est un type formidable, qui écrit visuellement, a le sens des couleurs et des formes. Je me souviendrai toujours du matin où il est entré dans ma chambre à Mexico, le visage décomposé ; il tenait un télégramme et hurlait : « *Rossen n'a rien compris à mon livre, mais rien compris du tout* ». Rossen lui demandait de convoquer tous les matadors et toréadors pour aller l'accueillir à l'aérodrome, ce qui était en effet une hérésie. Rossen d'ailleurs détestait les courses de taureaux...



Robert Parrish corrige le tableau que Jean Seberg est censée peindre dans *A la française.*

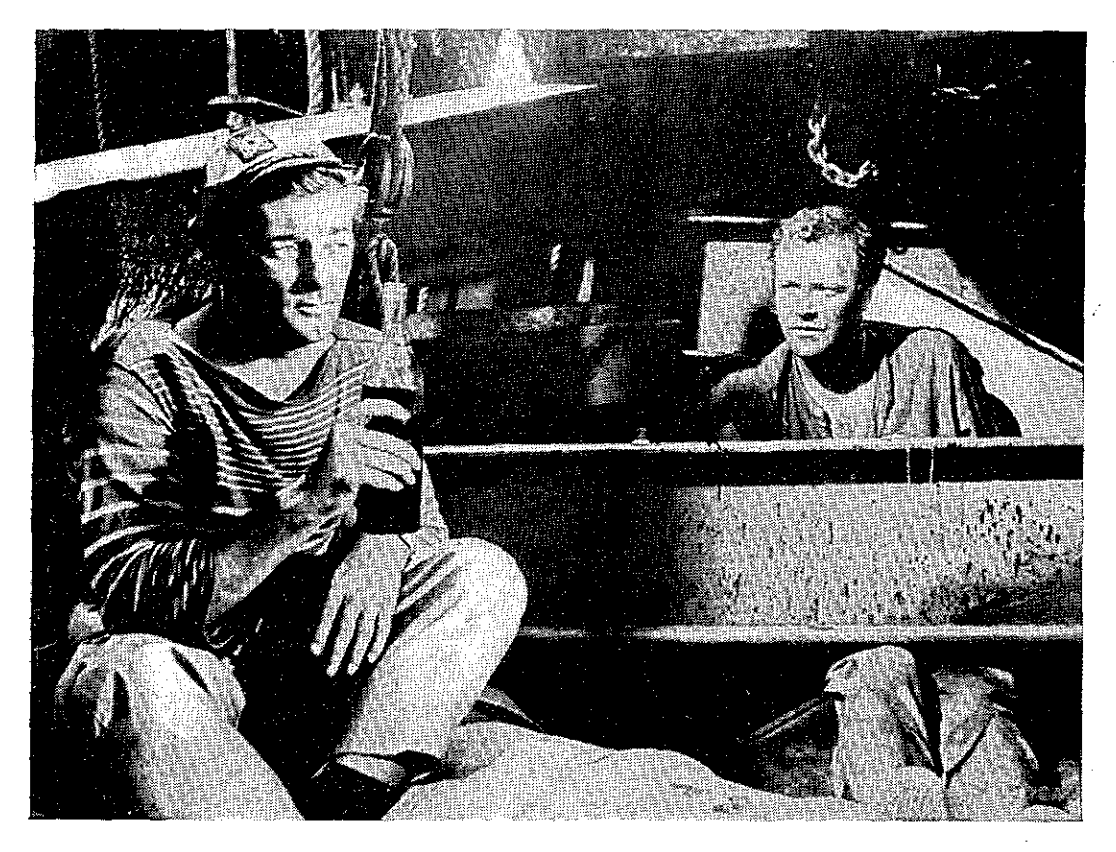
Du montage, je passai à la mise en scène. Je dois cette chance à Dick Powell. C'était un homme merveilleux. Sa mort m'a causé une peine immense. Depuis longtemps, je rêvais de réaliser mon premier film. Un jour, donc, que Powell s'était adressé à Mel Franck et à Norman Panama, ceux-ci lui répondirent qu'ils étaient occupés, mais qu'ils connaissaient un nommé Parrish qui n'attendait que l'occasion de passer derrière la caméra. John Sturges fit de même. Enfin, je reçus un coup de téléphone de Powell : « *Parrish, je ne vous connais pas, mais il paraît que vous avez envie de réaliser un film. Je vous prends comme metteur en scène. Ce sera un policier et je jouerai le rôle principal, d'accord ?* ». Je balbutiai : « *D'accord, mais quel est le scénario ?* » — « *Aucune importance* » — « *Mais j'aimerais le lire...* » — « *Non parce que vous ne l'aimeriez pas... Vous savez, je pourrais réaliser ce film moi-même, mais j'ai trop de travail avec mes usines et mes sociétés* ». Ce qui était vrai. Powell était un fantastique homme d'affaires, l'un des principaux actionnaires d'une compagnie métallurgique. Quand je le revis, quelques jours plus tard, il me déclara simplement : « *Pour écrire les dialogues, on prendra William Bowers, un excellent scénariste* (qui est célèbre pour avoir collé une moustache à Gregory Peck dans *The Gunfighter*, d'où, selon Skouras, l'échec du film), *on lui fournira pas mal d'alcool, parce qu'il écrit mieux quand il a un peu bu, et tout ira comme sur des roulettes* ». En effet, tout s'est bien passé : on a pris ce scénariste, on l'a fait boire, et il a écrit ses dialogues.

Je ne crois pas cependant que ce film, *Cry Danger* (*L'Implacable*), soit une réussite exceptionnelle, loin de là. Simplement, un bon policier... Je voudrais le revoir...

D'ailleurs, de tous les premiers films que j'ai tournés, je n'aime ni *Shoot First* (*Coups de feu au matin*), — les CAHIERS ont eu raison de le démolir —, ni *Assignement Paris*. Ce ne sont pas des œuvres que je ferai mentionner dans mon épitaphe ou sur mes cartes de visite. Le premier dont je garde un bon souvenir est *The Mob* (*Dans la gueule du loup*). Le tournage a été extrêmement rapide : dix-sept jours, au lieu des dix-neuf prévus. J'avais un opérateur étonnant, Joseph Walker, l'un des plus vieux d'Hollywood, qui était le photographe attitré de nombreuses vedettes comme Rosalind Russel. Il avait la réputation d'être très lent, et quelle ne fut pas ma stupeur de le voir me supplier de lui laisser l'autorisation de travailler vite : « *Voilà trente ans que je suis obligé de participer à des tournages où le moindre gros plan demande cinq heures de préparation ; pour mon dernier film, je veux leur montrer de quoi je suis capable* ». Et il a donné au film un rythme stupéfiant, à tel point que Columbia a voulu le reprendre sous contrat. Il leur a tiré la langue et s'en est allé, je disposais aussi d'un *art director* de très grande valeur, Richard Day. C'est pour lui que Stroheim a inventé le terme d' « *art director* » dans *Les Rapaces*. Il avait collaboré à presque tous les Ford, puis, à la suite de quelques échecs, s'était retiré. Je suis allé le chercher, et il a bien voulu travailler avec moi. Il m'a simplement demandé deux mois de préparation, ce qui était possible. Deux mois après, je l'ai vu entrer dans mon bureau, avec un recueil de plusieurs centaines de photos. C'étaient tous les extérieurs du film, repérés scène par scène avec des marques pour la position des acteurs. D'ailleurs, ce film l'a relancé et il a travaillé notamment avec Kazan.

Savez-vous que *The Mob* a beaucoup plu à Marcel Achard, qui l'a trouvé superbement violent. Cela m'étonna, car je ne suis pas du tout violent et j'ai été revoir le film, un jour à Paris. Je me suis aperçu que je m'étais bien amusé à régler les bagarres, qu'il y avait quelques jolis coups de poings, quelques belles prises sadiques. Je ne m'en étais pas rendu compte en le tournant.

La même chose est arrivée à l'un de mes amis. Il me montre un jour un de ses films et, à la fin de la projection, je lui demande : « *Ne serais-tu pas sadique, par hasard ? Qu'est-ce qui t'a pris, toi qui es doux et si peu violent, de faire un film aussi brutal ?* » « *J'en suis moi-même surpris* », m'a-t-il répondu. C'était Bob Aldrich et le film, bien sûr, *Kiss Me Deadly*, qui était tout au contraire une critique de la violence, comme *Big*



Robert Mitchum et Jack Lemmon, dans *Fire Down Below* (*L'Enfer des tropiques*) (1957).

Knife d'ailleurs. On fait, en général, un contresens sur ce titre. Il n'y a là aucune allusion à l'épée de Damoclès.

Car telle était l'explication que me donna Daniel Gélin, lorsqu'il jouait la pièce, mise en scène par Jean Renoir, et je fus obligé de lui dire qu'il avait tort. Je tiens de Clifford Odets que « *big knife* » venait de l'expression « *A knife in the back* », un coup de couteau en traître.

La propre histoire d'Odets est tragique. Vous ne pouvez imaginer quelle était la situation de cet auteur, voici quelques années. Non seulement les critiques le considéraient comme l'un des meilleurs dramaturges de notre époque, mais encore il occupait à Hollywood une place unique. C'était plus que le chef de la gauche. C'en était le poète, le chantre. Quand on l'a mis sur les listes noires, il n'a pas tenu le coup et a dénoncé ses camarades. Depuis, il est littéralement vidé. Il n'a plus réussi ni un roman, ni une pièce, ni un film, rien, absolument rien. Il végète tristement, lui qui fut un des plus grands espoirs de la littérature américaine.

Purple Plain (*La Flamme pourpre*), est mon film préféré, avec *Wonderful Country* (*L'Aventurier du Rio Grande*). Tout de suite, j'ai été séduit par le thème : un homme a été détruit moralement par la guerre, à tel point qu'il cherche la mort à tout prix.

En vain. Quand il la rencontrera, il aura trouvé une raison de vivre, sera tombé amoureux d'une indigène et cherchera désespérément à sauver sa vie. C'est un film dont j'ai beaucoup travaillé la couleur, car je voulais montrer, dans la première partie, la beauté extraordinaire qui entourait ces hommes promis à la mort, cette beauté que le héros ne remarquait pas. Puis, peu à peu, à mesure que sa passion pour la vie augmentait, la couleur, autour de lui, devenait plus terne, plus banale. Je trouvai un collaborateur de choix en la personne de John Bryan, un extraordinaire *art director.* Je luttai pour obtenir, dans le rôle de la jeune femme, une véritable indigène.

Je ne savais pas comment commencer. C'est Gregory Peck qui me donna l'idée du cauchemar initial. Lui-même en avait souvent, car il traversait une terrible crise sentimentale. Une nuit, il se leva et se mit à courir en hurlant, à vouloir se jeter dans le vide. Nous l'en empêchâmes et, le lendemain, je le priai de me laisser m'inspirer de cette scène. Il accepta. Après ce film, Marlon Brando me demanda de réaliser son premier western, mais après réflexion je refusai. Tous les scripts proposés, y compris celui qu'il écrivit lui-même étaient presque insauvables, sauf par Ford.

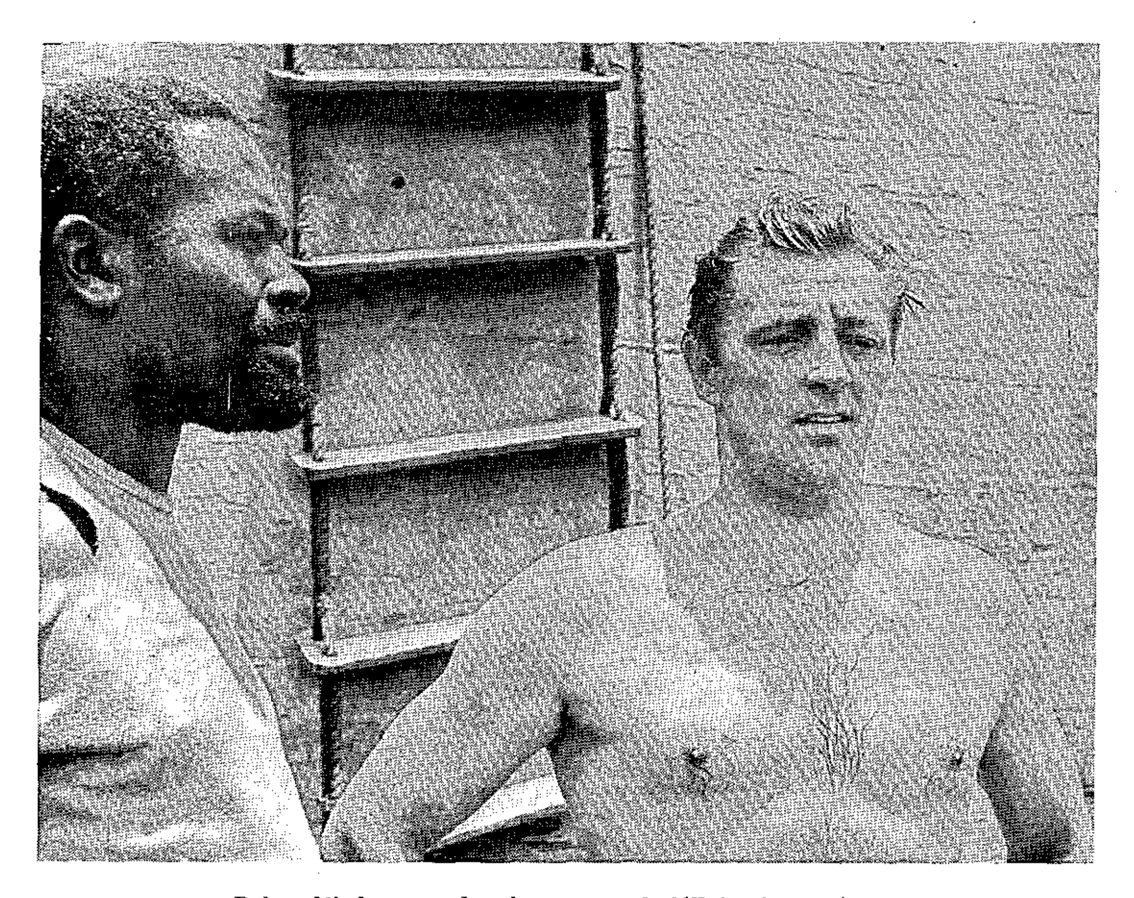
Lui, cela ne lui aurait pas porté préjudice. Mais je me voyais déjà montré du doigt comme le metteur en scène qui avait réalisé le premier mauvais film de Marlon Brando.

Aussi, préférai-je me lancer dans la réalisation de *Fire Down Below* (*L'Enfer des Tropiques*). Je m'entendis remarquablement bien avec Irvin Shaw, et nous essayâmes de réussir une œuvre très romanesque. Malheureusement, au montage, le film fut massacré. Nous avions construit notre histoire sur une série de *flashbacks,* qui se justifiaient et donnaient au récit un aspect beaucoup plus romanesque. Or, à Hollywood, quand vous introduisez un *flashback,* quelqu'un, généralement la femme du producteur, décide de le couper et d'en introduire un, si, par malheur, vous n'en avez pas prévu.

C'est ce qui est arrivé. Ce n'était peut-être pas un grand film, mais avec le *flashback* et le montage original, il se voyait sans ennui. Tel quel, il est très médiocre...

MITCHUM

Avant de tourner *Fire Down Below,* j'avais déjà rencontré Mitchum sur le plateau de *Lusty Men.* En effet, Nick Ray, qui était à l'hôpital, me demanda de le remplacer, et je tournait pendant trois jours, notamment la scène où Mitchum va chercher son argent, après le rodéo. J'éprouve une immense admiration pour Mitchum. C'est un des derniers héros romantiques de notre siècle, un personnage digne de Conrad. Il est extrêmement intelligent et fin, prodigieusement cultivé. Il a même souvent le complexe du clown et s'éveille parfois en se demandant pourquoi il continue à faire des grimaces pour distraire les gens. Il a exercé tous les métiers, a conduit des poids lourds, s'est fait foutre en prison maintes et maintes fois. Avant le tournage de *Fire Down Below,* on le cherchait partout et on le vit arriver complètement décontracté : « *Je sors de prison,* nous dit-il, *ce qui rendra mon personnage encore plus vraisemblable et mon interprétation aussi* ». Bob possède un extraordinaire sens de l'humour et se moque très subtilement de la vie, de lui-même et de certains aspects du cinéma. Quand il a décidé de faire ou de ne pas faire quelque chose, personne ne parviendra à lui faire changer d'avis. Un jour, Howard Hughes lui dit : « *Si tu ne t'arrêtes pas de te droguer, je te déchire ton contrat et tu ne fais plus aucun film* » — « *O.K.* », a répondu Mitchum qui est sorti, a pris son camion et s'en est allé ; et il était sérieux. Il n'aurait plus jamais joué de sa vie et aurait repris son ancien métier. Il s'en fichait. Il a fallu qu'on aille le rechercher. Ne lui dites jamais que vous exigez sa présence à telle heure dans tel endroit sous peine de sanction. Il partirait à des centaines de kilomètres. Un jour, pendant le tournage de *Wonderful Country,* il s'est emparé d'un camion, a fait monter presque toute l'équipe mexicaine, tous sont allés se saoûler et fumer de la marijuana. Je les ai cherchés pendant deux jours au Mexique.



Robert Mitchum, pendant le tournage de *L'Enfer des tropiques.*

Mitchum est ce que l'on appelle aux U.S.A. un *cop eater,* c'est un perpétuel révolté contre le gouvernement, la police, la religion. Souvent il va casser la gueule à des flics. Il ressemble en cela un peu à John Huston et il n'est pas étonnant que leur association ait donné lieu à un film comme *Dieu seul le sait.* La Fox croyait produire une œuvre catholique : le résultat fut assez différent.

A mon avis, c'est un des plus grands acteurs américains. Il peut jouer n'importe quoi, et sera toujours vraisemblable. Gregory Peck, par exemple, est un acteur limité, pas Mitchum. Il sera étonnant dans *La Nuit du Chasseur,* aussi bien que dans un western ou dans un film de guerre. Son seul défaut est sa paresse légendaire.

Au point de vue social, moral, il est très proche du héros de *Wonderful Country,* à la seule différence que Mitchum est beaucoup plus intelligent que ce malheureux cow-boy et plus cultivé. Mais il recherche la même intégrité morale. Cette recherche ne se situe pas sur un plan théorique, et je serais par exemple incapable de dire quelles sont ses opinions politiques. Lui-même ne doit pas le savoir non plus. Je crois bien qu'il est un des rares acteurs américains à avoir refusé de jouer dans des films anticommunistes, ce qui ne veut pas dire qu'il soit communiste. C'est un anarchiste avant tout.

Je n'ai jamais vu *Saddle the Wind* (*Libre comme le vent*), un western que j'ai tourné avec Robert Taylor. Aussi puis-je difficilement parler du résultat ; le tournage a été une telle aventure... Le deuxième jour, le producteur associé, un délicieux personnage que j'aimerais étrangler de mes propres mains, apparaît sur le plateau en s'écriant : « *On a vu les rushes, c'est absolument sublime !* ». Deux heures plus tard, le revoilà, cette fois la mine plus triste : « *On a vu les rushes, c'est horrible !* ». Du coup, je décide d'aller vérifier ce qui se passait. Je téléphone au studio. On me passe le producteur. « *Parrish,* me dit-il, *ça ne va pas* » — « *Qu'est-ce qui ne va pas ?* » — « *Robert Taylor fait vieux.* » — « *Ah ! et quoi d'autre ?* » — « *Il faut renvoyer le chef opérateur, Georges Folsey* » — « *Pourquoi donc ?* » — « *Parce que Robert Taylor fait vieux* » — « *Ecoutez, je vais vous dire pourquoi Robert Taylor fait vieux* ». Et je sentis alors l'espoir renaître dans son cœur. Mais j'enchaînai : « *Parce qu'il est vieux !* » Je crus qu'il allait mourir d'une crise cardiaque ; il m'expliqua pendant des heures que Robert Taylor était sous contrat, que les spectateurs le connaissaient surtout comme un don Juan. Je lui répliquai que Monsieur Taylor était presque un vieillard, qu'il avait des poches sous les yeux et que la seule manière de s'en sortir était de lui donner un rôle d'homme mûr, qu'il comprenait cela, lui. A la fin de la discussion, je découvris que mon interlocuteur n'avait pas vu les rushes, seul son assistant était présent. Je fis chercher l'assistant et lui demandai ce qui n'allait pas. Il me répondit illico : « *Robert Taylor fait vieux* ».

Voilà comment débuta le tournage de ce film. Je m'intéressai surtout au personnage de Cassavetes avec qui je m'entendis parfaitement. Je le fis mourir dans de beaux extérieurs, avec de splendides fleurs jaunes, du moins dans la version que j'ai tournée. Mais un jour, le producteur m'a demandé d'insérer une chanson ; j'ai refusé. C'est mon ami John Sturges qui a terminé le film : il a tourné un bon nombre de plans de coupe, surtout à la fin, et une ou deux scènes avec Taylor.

Je ne crois pas avoir réussi encore un seul de mes films, mais *Wonderful Country* est avec *Purple Plain*, le plus proche de ce que je voudrais réaliser un jour. Il m'a tout de suite intéressé, pour deux raisons : le thème central en était très beau, parce que très simple. C'est l'histoire d'un homme qui est presque un animal et qui tente de devenir un tout petit peu plus humain. Il essaye de comprendre ce qui se passe autour de lui et recherche une certaine intégrité morale. Il y parviendra, grâce à une femme, et aussi — voici le deuxième thème — grâce à l'amitié d'un groupe de paysans mexicains. J'ai voulu, dans ce film, nier le nationalisme ; je ne sais pas si j'y suis arrivé. Nous avons eu des difficultés, car, comme il est question d'un certain clan, les « Castro », on nous a accusés de propagande fidéliste aux U.S.A., et antifidéliste à Cuba.

Je disposais de deux excellents opérateurs. J'avais d'abord choisi Floyd Crosby, un vieux chef routier, qui ne photographie que ce qui lui plaît. Il refuse de travailler dans les films qui ne l'intéressent pas et aucune firme n'a jamais pu le prendre sous contrat. Il a toujours refusé. C'est un type formidable, l'un des plus grands directeurs de la photo américains. Récemment, il a surtout travaillé avec Roger Corman. Comme je tournais au Mexique, je devais prendre un autre opérateur pour obéir aux lois syndicales. Floyd connaissait très bien Alec Philips avec qui il avait déjà travaillé. C'était sur le film qu'Orson Welles réalisa au Mexique. Entre parenthèses, je l'ai vu. C'est absolument sublime.

Alec est aussi un très vieil homme, que l'on venait chercher dans le temps pour réaliser des gros plans difficiles, durant l'époque du cinéma muet. Il a deux passions : les petites filles et les recherches dans le domaine de la photographie. Sur ce point, il est en avance sur presque tous les laboratoires. Grâce à ces deux maîtres, j'ai obtenu une photo splendide, exactement celle que je désirais. Il y eut quelques histoires amusantes pendant le tournage. Un jour, je vois Floyd qui avait l'air très embêté ; je lui en demande la raison. Il me répond que, pour ce plan, nous tournions à deux caméras (c'était la traversée d'une rivière par un troupeau) et que la manière dont Philips allait filmer la scène l'inquiétait : « *Je suis sûr que*



Robert Mitchum, dans *The Wonderful Country* (*L'Aventurier du Rio Grande*) (1959).

cela va être sous-exposé et que, peut-être même, la pellicule ne sera pas impressionnée. Et il ne veut rien entendre ; je n'arrive pas à le faire changer d'avis ». Je calmai le pauvre Floyd et, afin de ne pas introduire de discorde, décidai de laisser Alec faire ce qui lui plaisait. J'avais deux caméras : une prise au moins serait bonne. Le soir, Floyd vint me trouver et me dit simplement : « *Tu as vu mes prises ? Elles étaient remarquables, mais celles d'Alec étaient géniales. Je ne sais pas comment il a fait et, si tu le permets, c'est moi maintenant qui irai prendre des leçons chez lui* ».

Pour ce film, j'ai eu comme directeur artistique Harry Horner, que je tiens pour l'un des plus authentiques génies du cinéma américain. Et je pèse mes mots. Il y a peu de gens qui soient aussi cultivés, aussi intelligents, aussi sensibles. C'est le meilleur *art director*

d'Hollywood. Dans *Wonderful Country,* il a réussi des prodiges. Toute la ville mexicaine a été construite par lui, et certains des plus beaux plans du film lui sont dus. Je tiens ici à rendre hommage à Horner et à affirmer que, s'il y a des qualités dans mon film, le mérite lui en revient. Comme réalisateur, il n'a jamais eu sa vraie chance et ne l'aura sans doute jamais. Actuellement, il a fui Hollywood et monte des opéras, *La Flûte enchantée, Cosi fan tutte.* J'espère que je travaillerai de nouveau avec lui et qu'il pourra réaliser autre chose que *Red Planet Mars.*

SERIE B, N.V., FULLER

Contrairement à ce que l'on écrit, la plupart des cinéastes américains, même de série B, ne sont pas des robots sans âme, qui ne s'intéressent pas à ce qu'ils font. Personnellement, je n'ai jamais rencontré un réalisateur, si petit fût son budget, qui ne cherchait pas à filmer de la manière la plus intelligente possible, la plus efficace possible, le scénario qu'il devait tourner. Vous entendez : *jamais* je n'ai rencontré quelqu'un qui se fichait de son travail et sabotait sa mise en scène. De là à être intéressé par des idées morales, sociales, il y a un pas que certains ont franchi.

En revanche, je ne prise pas du tout la Nouvelle Vague new-yorkaise. C'est un ramassis de jeunes gens prétentieux qui n'ont rien à dire et qui s'imaginent qu'en le disant mal, ils révolutionnent l'art cinématographique. Il n'y a guère que John Cassavetes qui ait du talent ; il est intelligent, sensible, dirige bien ses acteurs. *Shadows* était un bon film et je suis furieux d'avoir loupé à Londres *Too Late Blues.* Mais regardez un type comme Frankenheimer : il s'imagine qu'il rénovera des idées générales, des lieux communs en les filmant en contre-plongée. C'est absurde. Et qu'on ne me parle pas de courage, d'audace ! Je maintiens, et on finira bien par l'admettre, qu'un film comme *Phoenix City Story,* réalisé par Phil Karlson d'après un scénario de Daniel Mainwaring, est mille fois plus courageux, mille fois plus profond, plus intelligent que toutes les œuvrettes des cinéastes new-yorkais.

Je ne peux citer Karlson sans mentionner aussi Donald Siegel, Budd Boetticher, et Don Weis, metteurs en scène remarquables dont, malheureusement, on ne parle pas assez. Je ne connais pas Siegel personnellement, mais on le dit très concerné par ce qu'il fait. Weis travailla sur *Body and Soul,* et je le rencontrai lors du tournage. C'est un homme d'une grande intelligence, extrêmement doué, très fin, dont les débuts au cinéma furent, à mon sens, fracassants. Malheureusement, il s'est mis à faire de la TV et le cinéma a perdu un grand talent.

Un dernier mot, enfin, sur Fuller qui, de tous les cinéastes de la génération d'après-guerre est celui qui m'a fait la plus forte impression. C'est un type formidable.

Imaginez une sorte de colosse corpulent, fumant des énormes cigares d'un mètre de long, se fichant éperdument de la critique et du public américain, pour qui il était un inconnu jusqu'à l'admirable *Steel Helmet.* Il a réussi le meilleur film qu'on ait jamais tourné sur le journalisme, le plus juste, le plus subtil : *Park Row.*

Ceux qui l'appellent « fasciste » se trompent, à mon avis.

Si vous lui disiez cela, Fuller serait le premier surpris. Je ne crois pas qu'il ait une ligne politique bien définie, une vision d'ensemble. Il introduit dans ses films des tas d'idées qui lui plaisent, sans se soucier si elles renvoient ou non à une éthique bien précise. Par là, il ressemble un peu à John Ford. Tous deux ont construit leur morale sur un compromis un peu confus entre l'admiration, le respect pour l'homme en action dans ce que cela peut avoir de noble et aussi de discutable, et un attachement à une sorte d'esprit profondément démocratique. On ne peut pas les enfermer dans une formule.

Robert PARRISH.

(Propos recueillis par BERTRAND TAVERNIER et YVES BOISSET.)

ENTRETIEN AVEC



JOHN HOUSEMAN

par Penelope Houston

Partenaire d'Orson Welles au Mercury Theatre, producteur à la télévision de The Seven Lively Arts *et* Playhouse 90, *ex-directeur du Shakespeare Festival à Stratford, Connecticut, écrivain de radio, à l'occasion conférencier dans les universités, et pendant la guerre responsable des émissions vers l'étranger de l'U.S. Office of War Information, John Houseman, en douze ans de carrière hollywoodienne, a réussi à tourner dix-sept films. Il a travaillé principalement avec Vincente Minnelli* (Les Ensorcelés, La Toile de l'araignée, La Vie passionnée de Vincent Van Gogh, Quinze Jours ailleurs), *mais aussi avec Fritz Lang* (Moonfleet), *Max Ophuls* (Lettre d'une inconnue), *Joseph Mankiewicz* (Jules César), *Robert Wise* (Executive Suite). *Il donna sa première chance à Nicholas Ray en lui confiant la réalisation des* Amants de la nuit, *dans le cadre des productions indépendantes à petit budget qu'il avait alors lancées chez R.K.O.*

Actuellement sous contrat avec M.G.M., il vient d'achever à Londres, où fut réalisée cette interview, In the Cool of the Day, *mis en scène par Robert Stevens, avec Peter Finch et Jane Fonda. M. Houseman a lui-même relu et corrigé les épreuves de cette interview, que nous publions grâce à l'obligeance de la revue* SIGHT & SOUND. *M. Houseman nous parle d'abord de son nouveau film.*

Géographiquement, le film est divisé en trois parties : américaine à vingt pour cent, anglaise à vingt pour cent, et le reste grecque. Mais, vu que nous étions tenus par une date limite très stricte pour l'emploi de notre actrice principale, le film pour nous se compose de *deux* parties bien précises, « Jane Fonda » et « après-Jane Fonda ». J'ai demandé à Metro d'engager Robert Stevens comme metteur en scène, ayant travaillé avec lui à la télévision. Comme vous le savez peut-être, on lui doit quelques-uns des meilleurs sketches à suspense de trente minutes que produit Hitchcock. En outre, avec le même écrivain qui a fait le scénario de notre nouveau film, Meade Roberts, il a réalisé pour moi un spectacle absolument remarquable : « The Wings of the Dove » d'Henry James. Nous avions réussi à rendre cette tension émotive qui est au cœur de toute l'œuvre de James. James Thurber qui, sa vie durant, nourrit une admiration particulière pour ce roman, écrivit à propos de notre adaptation une critique délirante qui est incluse dans son dernier livre d'essais. Evidemment, il y a un tas de choses que nous n'avons pu mettre, presque tout ce qui a trait à la London Society, les funérailles à Venise, etc. J'aimerais un jour ou l'autre en tirer un grand film. Mais je n'ai pas encore réussi à convaincre Metro ni aucune autre compagnie.

— Ce genre de production est-il particulièrement difficile à mettre sur pied aujourd'hui ?

— N'importe quelle production d'une certaine ambition artistique est difficile à mettre sur pied, mais je ne connais pas de cas où, si vous le désirez vraiment, vous n'arriviez pas à votre but un jour ou l'autre. Le seul problème avec les films américains aujourd'hui n'est pas de savoir comment vous les mettez sur pied, mais *pour qui vous les faites*. Il y a encore quelques cinéastes qui le savent, ou croient le savoir. Disney a une notion assez claire du public visé par ses films. De même Ross Hunter, spécialisé dans un genre particulier, le « film de femmes ». Et Kramer, qui travaille un œil fixé sur les titres des journaux.. D'autres vont insouciamment leur chemin, comme Wilder qui suit ses caprices, et Pasternak qui se fie astucieusement à son flair de *showman*. Mais la plupart d'entre nous sont enfermés dans ce dilemme : travailler dans un art de masse qui a perdu la masse de ses spectateurs et ne l'admet pas.

Il y a bien longtemps de ça, sous le couvert du public « automatique », vous pouviez glisser à l'occasion un projet qui vous tenait à cœur et vous attendre à ce qu'il touche un certain nombre de spectateurs. Aujourd'hui cette garantie a disparu. J'ai tourné un film l'an dernier, *L'Ange de la violence*, tiré d'un roman au succès limité. John Frankenheimer l'a mis en scène d'après un scénario de William Inge. Le film a coûté un million six, ce qui est modeste par rapport aux standards habituels des studios. Je ne l'ai jamais conçu comme film à grosses recettes. Comme prévu, la presse l'a accueilli de façon violemment contradictoire. Il fut officiellement désigné comme l'un des deux films chargés de représenter les Etats-Unis au Festival de Cannes. Je crois qu'*il y a* un public pour ce genre de film, mais la façon de distribuer et de le lancer fut telle que je ne suis pas sûr que *ce* public l'ait jamais vu. En fait je n'ai pas la moindre idée de qui l'a vu, mais je crains que les trois quarts des gens qui l'ont vu se soient attendus à voir quelque chose de très différent et ne s'en soient retournés déçus et trompés.

— Croyez-vous qu'il s'agisse là d'un accident, ou bien pensez-vous qu'Hollywood a perdu son public ?

— Non, il s'agit d'un processus inexorable s'étendant sur plusieurs années. La télévision a une grande part de responsabilité, bien sûr, et cela pourrait expliquer que l'on rencontre bien plus d'énergie créatrice chez les cinéastes travaillant dans des pays où la télévision n'occupe pas la première place. Ces hommes font des films parce qu'ils ont quelque chose à dire — à eux-mêmes, à leurs amis, à leurs ennemis — et le film est le moyen le plus puissant et le plus satisfaisant de s'expliquer. En Amérique aujourd'hui, on fait peu de films à partir d'une forte conviction personnelle. La plupart de nos cinéastes ont gaspillé tellement de temps à tourner des adaptations ruineuses des succès d'autrui qu'ils ont perdu toute foi dans l'efficacité de leur art.

— *Quel public pensiez-vous toucher avec* Lettre d'une inconnue *par exemple ?*

— Nous avons réussi, je crois, à toucher un certain public, mais nous n'aurions pu choisir un plus mauvais moment. Ce fut un désastre, critique et financier. On le distribua à une époque où une très forte réaction sévissait contre ce qu'on appelait « l'évasion » en faveur de la variante locale du « néo-réalisme ». *La Lettre*, qui n'était pas un film d'évasion, mais un film romantique, a été généralement mal compris à sa première sortie en Amérique. Ensuite, petit à petit, et principalement en écho à son succès européen, les gens ont commencé à voir les qualités du film, jusqu'à ce qu'il trouve finalement son public de masse... à la télévision !

— *Deux de vos films,* Lettre d'une inconnue *et* Les Amants de la nuit, *ont été vraiment découverts ici, en Angleterre ?*

— Rares sont mes films qui ont connu un succès immédiait et complet en Amérique. *Les Amants de la Nuit* ont une étrange histoire. Quoiqu'il s'agît d'un petit film dû à des inconnus, et baptisé alors *Your Red Wagon,* il provoqua une certaine curiosité. Puis, avant



Joan Fontaine, dans *Lettre d'une inconnue,* de Max Ophuls.

qu'on l'ait distribué, Howard Hughes acheta la R.K.O. et pendant trois ans le film reposa dans ses blockhaus, aux côtés de *The Set Up* de Robert Wise. Finalement, quand Hughes décida de vendre la compagnie, on sortit ces films de leurs blockhaus et on les jeta sur le marché. *Les Amants de la nuit* fut complètement ignoré à sa première sortie américaine, en tant que film B, et ne fut réellement connu que bien plus tard, grâce à la télévision. A l'époque, une des rares personnes à y trouver ce que les critiques européens y avaient découvert fut Iris Barry. Elle organisa une projection spéciale au Musée d'Art Moderne de New York et fut critiquée par certains de ses amis, intellectuels, qui s'étonnaient de la voir glisser un film de gangsters dans sa série de programmes si distingués.

— Le film fut projeté à Londres dans une salle spécialisée, en double programme avec The Window, *cela bien avant qu'on parle des cinémas d'art et d'essai. Croyez-vous que si le marché est dominé par les films « locomotive », on peut l'ignorer et tourner des films pour les cinémas d'art ?*

— La réponse de facilité est oui. Malheureusement ce n'est pas aussi simple que cela. Ceux d'entre nous qui, aux U.S.A., travaillent dans les arts de grande diffusion avec quelque réussite, sont habitués à gagner des sommes qu'il leur serait simplement impossible d'obtenir dans des salles spécialisées. Je crois que nous devrons bientôt nous décider : ou bien tourner le genre de films que nous désirons faire ou continuer à gagner le genre d'argent auquel nous sommes habitués. J'ignore si vous avez lu une récente table ronde dans la revue FILM QUARTERLY sur la dangereuse impasse où se trouve Hollywood. Nous étions tous effroyablement sûrs de notre bon droit et impatients — notamment deux ou trois d'entre nous avec des revenus à six chiffres. Finalement, on souleva la question des revenus de ces hommes dont nous admirions tant la « liberté créatrice au cinéma ». Quelqu'un mentionna le cas de M. Fellini. *La Dolce Vita* est incontestablement un triomphe commercial, pourtant, autant que je sache, Fellini lui-même n'en retira pas plus de trente mille dollars, après y avoir investi une énorme somme de courage, d'énergie, de talent, et trois ans de sa vie créatrice. Dieu seul sait ce que gagne Antonioni, par an, avec ses films, ou Truffaut ou Cayatte ou Bunuel ou même Bergman. Vous ne pouvez pas tout avoir : si vous voulez tourner des films pour ce marché spécialisé, vous devez accepter de prendre en considération les bénéfices limités que ce genre de marché offre ; vos films seront tournés sur cette base, et votre existence vécue en conséquence.

En dépit de ses succès commerciaux occasionnels, et parfois accidentels (*Dolce Vita, Marienbad,* etc.), le circuit des cinémas d'art ne permet pas des salaires hollywoodiens. Combien de cinéastes américains sont prêts à échanger leurs rêves persistants d'un public illimité pour ces revenus limités ? Je l'ignore. Une chose est certaine. Les grands studios sont incapables de faire la transformation. Ils ne réussissent même pas à faire des films à moyen budget. Ils n'ont en vue que les locomotives, cette poignée de films-miracles qui ont maintenu l'industrie cinématographique américaine en vie ces dix dernières années, et dont Hollywood dépend aujourd'hui si désespérément pour sa survie : *Quo Vadis, Les Dix Commandements, Ben-Hur, Cléopâtre, Les Révoltés du Bounty.* Ce sont tous les produits très spéciaux, des monstres phénoménaux capables, par l'énorme accumulation de capital investi et de pourcentages de distribution, de maintenir les grands studios en vie pour quelques mois ou quelques années. Néanmoins, en tant que films, ce ne sont que des spectacles de cirque dont le succès ou l'échec n'affecte pas l'avenir de l'art cinématographique et de l'industrie elle-même.

TELEVISION, INDEPENDANCE

— Vous avez abandonné les studios pendant plusieurs années. Probablement votre retour au cinéma signifie que la situation s'est à nouveau améliorée.

— J'ai quitté le cinéma pour ces raisons personnelles qui n'ont rien à voir avec ce dont nous parlons. Je me trouvais à New York, au cours de l'été 1956, tout de suite après le tournage de *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh,* quand Dore Schary et la direction



Farley Granger et Cathy O'Donnell, dans *They Live by Night* (*Les Amants de la nuit*), de Nicholas Ray.

avec laquelle j'avais collaboré pendant cinq ans furent limogés de M.G.M. La perspective de travailler avec des « patrons » inconnus, le sentiment que je m'encroûtais, et une offre d'être le directeur artistique du Shakespeare Theatre à Stratford, Connecticut, pour les trois années suivantes, tout cela rendit sans objet un retour à Culver City. Peu après, on m'offrit un programme de télévision particulièrement intéressant, un « cirque culturel » connu sous le nom *The Seven Lively Arts.*

Seven Lively Arts n'a tenu qu'une saison, ce qui est triste mais peu surprenant. Tant qu'il a duré, nous jouissions d'une absolue liberté et nous en avons tiré le parti maximum. Certains de nos spectacles furent mémorables, d'autres piètres. Tous nous ont passionnés. Après avoir fait mes bagages, j'ai travaillé pour C.B.S. comme producteur de *Playhouse* 90, qui fut également exceptionnel. Je réussissais à la télévision, j'avais l'impression de disposer de plus de liberté, de plus de moyens qu'au cinéma.

Pour vous donner un exemple, il y avait un sujet que j'avais acheté dans les années quarante : un article de magazine appelé *The Blast in Centralia Number Five* de John Bartlow Martin, un brillant journaliste qui est aujourd'hui ambassadeur des U.S.A. auprès

de la *République Dominicaine*. C'était le récit très bien construit et documenté d'une catastrophe minière en Illinois, que chacun depuis cinq ans avait prévue, mais que personne n'avait cherché à empêcher de se produire. Quand elle eut lieu, cent vingt-sept hommes périrent. L'article soulevait le problème de la responsabilité et concluait que leur mort n'était la faute de personne, mais de tout le monde. Dore Schary et moi-même avions essayé de placer ce sujet d'abord chez R.K.O., ensuite chez M.G.M. Les deux studios refusèrent en se retranchant derrière des arguments juridiques. J'en parlai avec Stanley Kramer qui ne faisait que débuter dans sa carrière de producteur indépendant, et qui m'avait demandé de travailler avec lui. Le projet lui plaisait ; nous allions le mettre à exécution, lui côté production, moi, mise en scène. Kramer est alors passé à la Columbia, et, dans l'espace d'un mois, les juristes de Columbia nous invitèrent à oublier notre idée. Neuf ans plus tard, elle fut utilisée pour *Seven Lively Arts* avec George Roy Hill comme metteur en scène. L'émission fut émouvante et merveilleuse. L'année dernière, lui et moi avons discuté de la possibilité d'en tirer un film, mais décidâmes de ne pas le faire. Nous avions tous deux le sentiment que ce sujet avait trouvé à la télévision son expression la plus parfaite.

C'est là une digression, mais aussi un exemple qui montre comment, à cette époque la télévision commerciale offrait plus de satisfaction et de liberté que le cinéma commercial. Il y a deux ans et demi, j'ai abandonné la direction du Festival Shakespeare à la suite d'un désaccord avec ses organisateurs. Cela coïncidait avec une période de détérioration à la télévision : les séries de films d'une demi-heure s'emparaient de l'antenne et des spectacles comme *Playhouse 90* étaient abandonnés brusquement. Je reçus une offre pour retourner à Hollywood et l'acceptai, considérant que la constipation qui, plusieurs années durant, avait obstrué la libre circulation des talents dans le cinéma américain touchait à son terme. Depuis lors, j'ai fait trois films en deux ans. J'ignore combien je pourrai encore en tourner, vu ma propre incertitude quand aux problèmes artistiques et économiques du cinéma américain. Je n'aime pas faire des films, à moins que je n'éprouve une sorte de conviction à leur sujet : pour le moment, j'ai de la peine à m'en trouver une.

— Au cours du débat FILM QUARTERLY, *je crois que vous avez dit qu'il n'y avait pas vraiment grande différence entre un producteur comme vous, sous contrat avec un grand studio, et un indépendant ?*

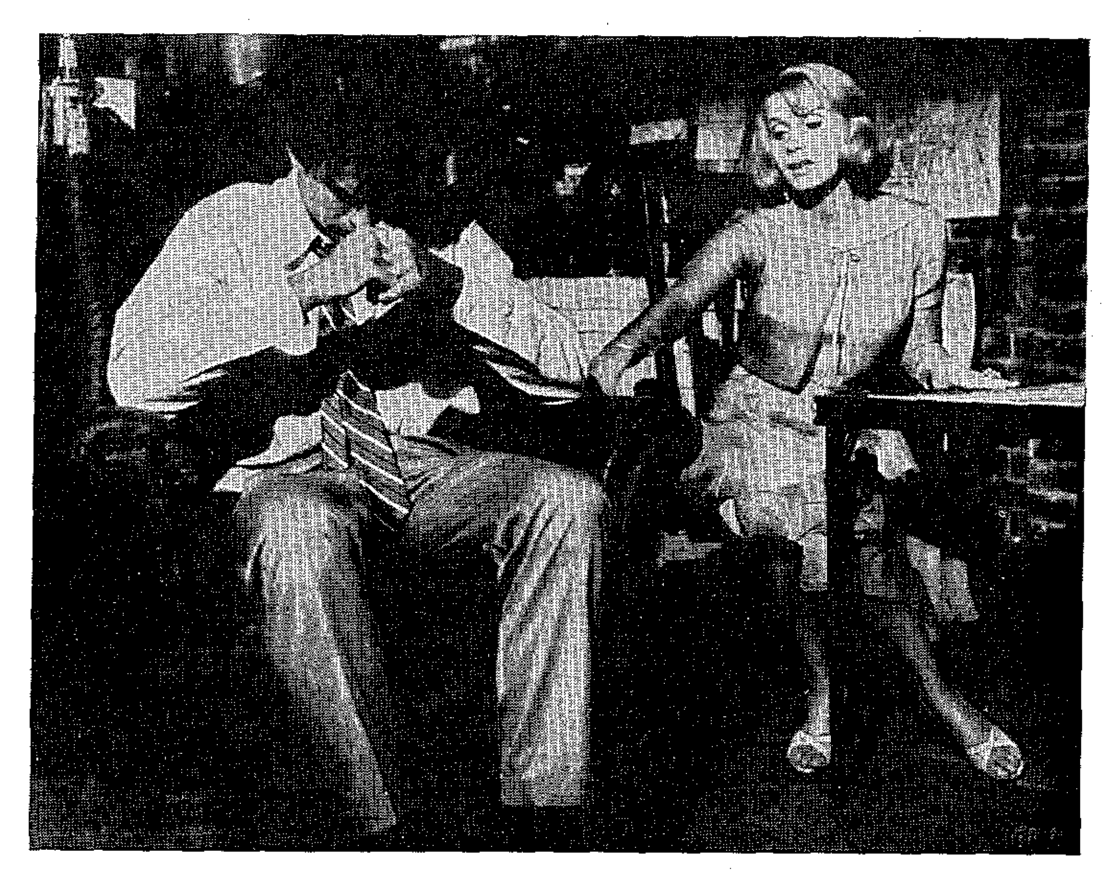
— Qu'entendez-vous par indépendant ?

— C'est cela que j'aimerais savoir. Qu'entendons-nous par indépendant ?

— Le terme est souvent employé à tort et à travers. Il y a quelques rares cinéastes indépendants authentiques en Amérique, et ils traversent une période difficile. Il y a des douzaines de grands films achevés de toutes les dimensions qui se baladent dans le pays et dont on ne verra jamais l'ombre sur un écran, souvent pour de bonnes raisons. Mais le gros des productions « indépendantes » sérieuses est financé par un petit nombre de compagnies. Parmi les firmes qui encouragent ce genre de production, on détachera United Artists (par l'intermédiaire des frères Mirisch et autres) et la Seven Arts dont l'importance ne cesse de croître. Il faut également inclure les bureaux new-yorkais des grands studios qui tiennent le rôle d'agents. Ces compagnies tournent essentiellement des films à budget élevé. Elles participent à cette farouche compétition où les grandes vedettes se paient jusqu'à trois quarts de million de dollars, un sujet un demi-million de dollars. Et ainsi de suite. En tournant de tels films, elles sont contraintes, jusqu'à un certain degré, de suivre les routines et méthodes des vieux studios. Pourtant, malgré le poids de la tradition et d'énormes frais généraux, leur fonctionnement est plus aisé, leurs impératifs commerciaux plus souples que ceux des studios de production. Elles montrent, en outre, une plus grande compréhension de leur personnel créateur (1). Wilder, par exemple, jouit d'une indépendance qu'aucun

---

(1) De ce point de vue, le comportement des grands studios s'est considérablement détérioré ces dernières années. Pris de panique, directeurs de studios et chefs de vente se sont rendus coupables, à l'endroit de films de grands metteurs en scène ou producteurs, de mutilations qu'ils n'auraient pas osé commettre quelques années plus tôt. - J.H.



Warren Beatty et Eva Marie Saint, dans *All Fall Down* (*L'Ange de la violence*), de John Frankenheimer.

studio ne pourrait lui offrir. Et je suis sûr que Robert Wise, en tant que producteur-metteur en scène, et Jerome Robbins, en tant que co-metteur en scène de *West Side Story,* ont eu bien plus de liberté pour trouver le style particulier qui convenait à ce film et employer des méthodes de travail inhabituelles que s'ils avaient travaillé pour un grand studio. De ce point de vue, il y a une différence. Mais il ne faut pas surestimer l'indépendance des producteurs aujourd'hui.

— *Est-il vrai, comme on l'affirme, que les imprésarios sont les vrais maîtres d'Hollywood, aujourd'hui ?*

— C'était en partie vrai jusqu'à ce que M.C.A. (2) ait soudainement cessé son activité (c'était l'aboutissement d'une longue querelle, très compliquée, entre le gouvernement américain et M.C.A. qui, dans sa double fonction de producteur et d'imprésario, était jugé

(2) La *Music Corporation of America,* récemment dissoute, qui employait un grand nombre d'acteurs, et vient d'acheter Universal. - NDT.

coupable par le Ministère de la Justice d'avoir violé la loi anti-trusts). Il est exact que M.C.A., au cours de multiples opérations, avait acquis une puissance considérable à Hollywood et n'hésitait jamais à en faire usage. Il est également exact que, alors que les studios allaient à la dérive, espérant un miracle et sans plan précis pour l'avenir, M.C.A. possédait une vision très claire des changements en cours, du bénéfice qu'on pourrait en tirer et du moyen d'y parvenir. Le personnel de M.C.A. ayant l'esprit très réaliste, de l'audace et le sens de l'efficacité, je suis convaincu que l'industrie cinématographique américaine profitera, de plus d'une façon, de cette métamorphose d'une super-agence comme M.C.A. en un organisme de production qui s'avoue comme tel.

— On a de plus en plus le sentiment qu'Hollywood est la possession exclusive des metteurs en scène de la vieille garde, Hitchcock, Wilder, et que percent très peu de talents neufs, sauf quelques transfuges de la télévision. Qu'en pensez-vous ?

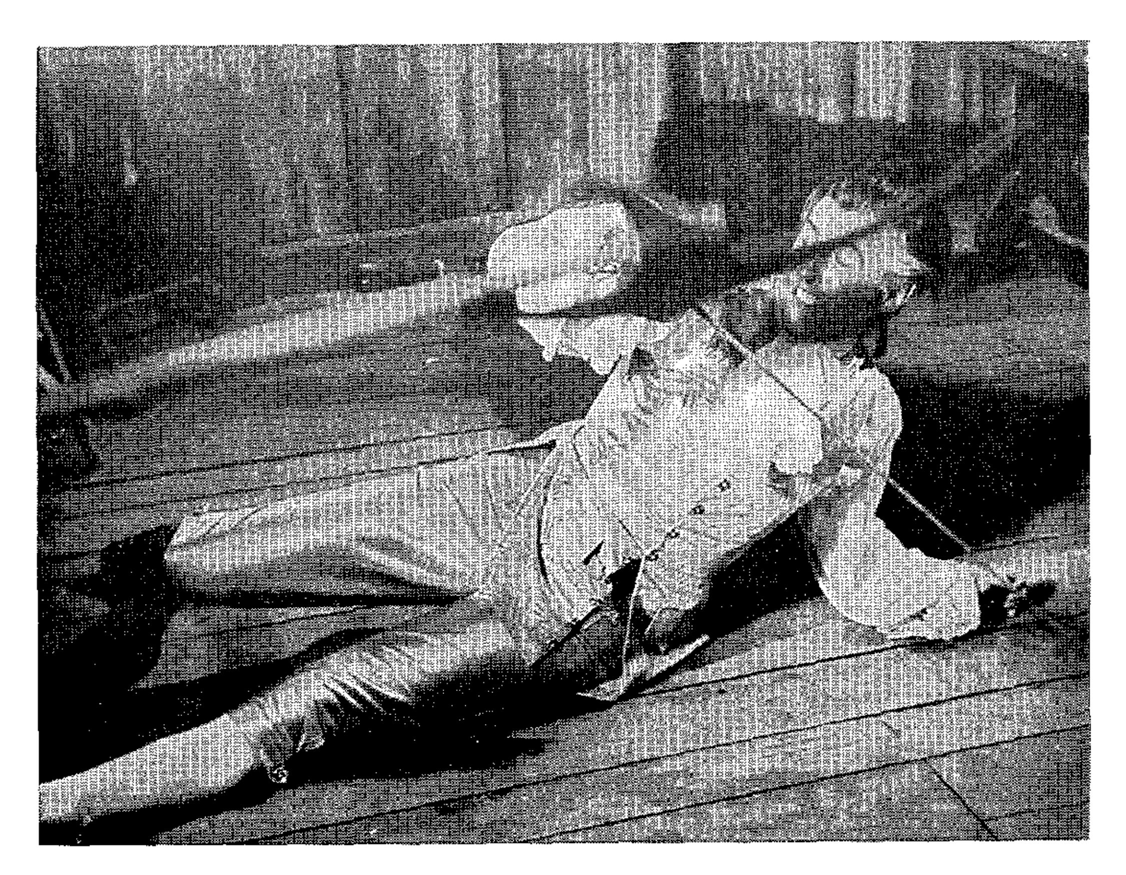
— Il y a peu de talents qui arrivent du dehors, car les possibilités de travail se réduisent chaque jour et les chances sont minimes. Presque sans exception, les nouveaux cinéastes viennent de la télévision; et ils sont bons, car ils ont appris leur métier à dure école. Pendant dix ans, ces jeunes metteurs en scène de télévision ont fait à peu près ce que faisaient les gens de cinéma aux premiers jours du septième art : ils devaient produire de dix à vingt spectacles par an, dans des délais très stricts et parmi de continuelles difficultés, et pourtant avec une liberté considérable d'improvisation et l'encouragement à utiliser leur imagination et leur esprit d'invention. Cet entraînement les a aidés à pénétrer un univers en grande partie peuplé d'êtres gâtés et fatigués. Leur influence créatrice sur la technique cinématographique commence seulement à se faire sentir. Je crois qu'elle sera considérable, surtout si on leur permet de se concentrer sur les problèmes de mise en scène et non sur des questions de stratégie et de comptabilité. La plupart des jeunes metteurs en scène aujourd'hui passent moins de temps avec leurs agents et hommes de loi à calculer comment ils peuvent ajouter un zéro à leurs salaires et, cette performance accomplie, à trouver un moyen de soustraire ces gains au fisc.

WELLES

— Si nous revenions au commencement, à Orson Welles : quel a été votre rôle dans sa venue à Hollywood ?

— Nul. C'est lui qui m'y a fait venir. Nous avions fondé ensemble et dirigions en commun le Mercury Theatre. En outre, Orson s'occupait de son spectacle de radio, le Mercury Theatre des Ondes, auquel j'ai collaboré comme scénariste, monteur et producteur associé. Après le scandale de *Men from Mars*, il devint une célébrité internationale et fut immédiatement invité à Hollywood, R.K.O. lui offrit un contrat comme scénariste, metteur en scène, acteur, et tout le reste. Je l'ai suivi à titre de partenaire, et nous avons poursuivi notre programme de radio en Californie. En fait, nous avons dû arrêter huit mois plus tard à cause de divergences sur la façon de diriger l'organisation Mercury.

A ce moment-là, nous avions fait un certain travail en commun sur *Heart of Darkness* qui devait être son premier film pour R.K.O., et sur un projet appelé *The Smiler with the Knife*. Après mon retour sur la côte Est, Orson a poursuivi sa recherche d'un sujet. Nous avions un ami commun, très brillant, Herman Mankiewicz, célèbre personnalité hollywoodienne, qui s'était récemment cassé la jambe au cours de circonstances tragi-comiques dans le détail desquelles je n'ai pas le temps d'entrer. Ayant forcé chaque studio tour à tour à le renvoyer, il en était venu à travailler sur un de nos spectacles de radio. Orson arriva un soir à New York et, au cours du repas, m'expliqua que Mankiewicz lui avait proposé une idée de film : une histoire à multiples facettes sur William Randolph Hearst dont Orson tiendrait le rôle principal et qu'il mettrait en scène. Il me demanda si j'aimerais travailler



Stewart Granger, dans *Moonfleet,* de Fritz Lang.

avec Mankiewicz sur le scénario. Je donnai mon accord et retournai à Hollywood. Après plusieurs conférences au cours desquelles Mankiewicz continua à développer son idée, nous nous rendîmes, lui, une infirmière, sa jambe plâtrée, et tout le reste, dans un endroit perdu dans les montagnes nommé Victorville, à environ cent soixante kilomètres de Los Angeles. Là, nous nous installâmes dans un ranch prêté par des amis. Mankiewicz écrivait, je supervisais la rédaction, et la nurse s'ennuyait. Orson venait nous rejoindre en voiture à l'heure du dîner. Au bout de trois mois, nous retournâmes à Los Angeles avec deux cent-vingt pages du scénario de *Kane,* qui deviendrait *Citizen Kane.*

C'est une question délicate : je crois que Welles a toujours été convaincu que lui, tout seul, avait écrit *Kane* et tout ce qu'il a mis en scène, sauf les pièces de Shakespeare. Mais le script de *Kane* est dû essentiellement à Mankiewicz. La conception et la structure du sujet sont de lui : toute la mythologie dramatique concernant Hearst et la sagesse journalistique et politique qu'il promenait autour de lui depuis des années, et qu'il avait maintenant infusée dans le seul travail sérieux qu'il ait jamais accompli au cours de son existence de scénariste. Mais Orson fit de *Kane* un film : la dynamique, la tension dramatique du film, les brillants effets de cinéma — toutes ces inventions visuelles et auditives qui font de *Citizen Kane* un très grand film — sont dû pur Orson Welles.

— *Pensez-vous que ce qui est arrivé à Welles était inévitable ?*

— Qu'est-ce qui est arrivé à Welles ? Que veut-on dire en posant une telle question ? Welles a suffisamment d'œuvres de classe à son actif. Je suis sûr qu'il y en aura d'autres. Se plaindre qu'il ne fournisse pas son quota annuel de chefs-d'œuvre équivaut à regretter que Léonard de Vinci ne nous ait laissé que quelques toiles et une série de dessins ; que certains de ses tableaux n'aient pas survécu, parce qu'il avait employé une peinture de mauvaise qualité. A quoi pensait donc cet homme de ne pas peindre autant que Titien ou Rubens ? Orson est un prodige, capricieux dans son travail ; il a vécu sa vie exactement de la façon qu'il désirait. Nous, ses amis et associés des premiers jours, nous avons toujours supposé qu'ayant commencé si tôt, il devait également finir tôt. Nous nous imaginions qu'il serait emporté dans la trentaine par quelque maladie glandulaire effroyable, ou disparaîtrait sur un cargo ou se ferait missionnaire dans quelque île perdue des mers du Sud. Vu qu'il n'a fait aucune de ces choses, je puis seulement imaginer qu'il va bientôt nous sortir un autre chef-d'œuvre : j'espère que ce sera *Le Procès*. Orson est un artiste absolument extraordinaire qui a le don de la magie. *Kane* est plein d'une magie personnelle si intense et durable que, au fil des années, le film semble s'améliorer et nous concerner plus intimement.

MINNELLI

— *Vous avez fait plus de films avec Vincente Minnelli qu'avec n'importe quel autre metteur en scène. Que pensez-vous de son travail ?*

— Minnelli est un metteur en scène talentueux et versatile, souvent sous-estimé par la critique à cause de son éclectisme et de sa tendance à faire trop de films, parfois des films qui ne l'intéressent pas. Les plaintes, formulées récemment, qui visent son goût excessif du clair-obscur et ses mouvements de caméra trop élaborés, sont peut-être justifiées d'un point de vue économique, mais ces défauts ne sauraient en aucun cas être attribués à une quelconque complaisance envers soi-même ou détérioration du goût. Je crois plutôt qu'il y a là, pour lui, une sorte de compensation technique de l'absence d'émotions profondément ressenties qu'on trouve dans ses derniers films, et dont ses employeurs doivent partager la responsabilité. Mes relations de travail avec lui furent excellentes quand nous avons collaboré sur un scénario stimulant, tendues quand nous étions mal préparés, incertains du sujet, trop fatigués. Minnelli est le genre de metteur en scène qui a beaucoup de peine à travailler dans la présente confusion créatrice qui règne à Hollywood. Etant un exécutant plutôt qu'un homme avec des idées originales, il souffre terriblement de la pénurie actuelle de matériau cinématographique de qualité.

— *D'où provient cette difficulté ? Est-ce dû à un manque de scénaristes ?*

— Les scénaristes sont toujours là. Je crois que l'industrie doit maintenant faire face aux conséquences de sa longue négligence du problème du scénario. En voulant jouer gagnant avec des sujets « achetés à l'avance » et des succès consacrés, elle est devenue presque exclusivement l'intermédiaire qui popularise l'œuvre des autres.

En conséquence, on tourne de moins en moins de films originaux, on n'en voit même presque aucun qui ajoute substantiellement à la valeur du roman ou de la pièce à succès dont il est tiré. Si vous échouez constamment à contribuer aux qualités uniques et très spéciales de la forme d'art qui est la vôtre, alors, tôt ou tard cette forme d'art décline.

— *Très peu de vos films sont des adaptations, je suppose ?*

— Excellente question. Ce n'est pas une excuse valable pour moi de répéter qu'il est aujourd'hui difficile de mettre à l'écran un sujet original. Vu la manière dont fonctionnent les compagnies, et dont elles ont fonctionné pendant des années, leurs directeurs préfèrent placer leur argent sur quelque chose qui a déjà prouvé sa valeur, à la scène, à l'écran ou à la télévision. Je puis néanmoins prétendre que plusieurs de mes films, quoique basés sur



Kirk Douglas, dans *Two Weeks in Another Town*, de Vincente Minnelli.

des sujets, *sont* en fait des films originaux. *Les Ensorcelés* entre cette catégorie. *La Vie passionnée de Vincent Van Gogh* également. Et aussi *Les Amants de la nuit*. *Le Dahlia bleu* de Raymond Chandler, bien entendu, était entièrement original.

CHANDLER

— Deux de vos trois premiers films ont été écrits par Raymond Chandler. Nous avons lu récemment, dans ces lettres, ce qu'il pensait d'Hollywood. Quelles étaient vos relations de travail ?

— Je l'aime beaucoup. Je possède de lui sur Hollywood deux lettres absolument extraordinaires, qui auraient dû être publiées dans ce choix de lettres, mais je suis toujours en déplacement, je laisse mes dossiers derrière moi en des endroits différents, je suis incapable de les retrouver et de les envoyer à l'éditeur en temps voulu. Une de ces lettres est très personnelle et flatteuse. L'autre est moins agréable et bien plus intéressante. J'avais écrit un article de magazine pour Vogue, dans les années quarante, sur les films de

gangsters, où je parlais en termes méprisants du héros de Chandler, Philip Marlowe, que je décrivais comme « un homme sinistre et sans ressort, à l'intelligence limitée, qui travaille pour cinquante dollars par semaine et pour sa peine se fait occasionnellement mettre K.O. et le plus souvent rosser dans les règles. » C'était un article frivole, et Ray devint furieux. Il m'écrivit une longue lettre, très sérieuse, me disant qu'il voyait là un parfait exemple de cette pauvreté intellectuelle et de cette morale minables qui lui faisaient détester Hollywood. A son avis, Marlowe et ceux de son espèce étaient les derniers honnêtes gens de notre société contemporaine : ils accomplissaient le boulot qu'on leur assignait et empochaient leur argent. Ils ne cherchaient pas le gain, n'obligeaient pas autrui à souffrir de leurs ambitions ou de leur rapacité. L'attitude de Marlowe, en fait, était la seule attitude qu'un homme qui se respecte, un homme décent, pouvait adopter dans notre monde rapace et violent. C'était en partie vrai, en partie faux, mais sa lettre était merveilleuse.

— Chandler n'a pas dit un seul mot favorable sur Hollywood ?

— Il disait rarement du bien de quelqu'un ou de quelque chose. C'était un homme timide et sentimental. Il était à moitié anglais, comme vous devez le savoir, il avait été à l'école à Dulwich. Chaque fois que quelque chose le contrariait très fort, au studio, il me prenait à part et me parlait comme à un camarade de collège pour que je sympathise avec lui sur la façon dont le maltraitaient les barbares. Notre premier film, *The Unseen,* ne représentait pas grand chose pour lui, un simple travail de « polissage ». Il avait commencé *Le Dahlia bleu* comme un roman, n'avait pu l'achever et avait décidé d'en faire un film. En réalité, le film fut écrit et tourné dans l'espace de quatorze semaines, parce qu'Alan Ladd devait rejoindre l'Armée et que Paramount tenait à avoir un film de lui à montrer avant qu'il parte. La première moitié était bonne, mais la conclusion faiblarde, comme dans la plupart des films du type « qui a tué ? ».

MANKIEWICZ

— Vous travailliez alors comme assistant producteur ?

— C'était mon titre officiel. En fait, je faisais le même travail qu'aujourd'hui. C'était la période où les responsables des studios s'appelaient producteurs exécutifs et les autres collaborateurs, associés. Aujourd'hui, nous possédons nos propres compagnies, mais nous demeurons des producteurs attachés à un studio, comme par le passé.

— Je me rappelle que lorsque Jules César *fut présenté, tout le monde prétendit que le film était autant de vous que de Mankiewicz. Comment définissez-vous la responsabilité du producteur, et quels sont ses problèmes ?*

— Un de ses problèmes est de ne jamais se créer la réputation de quelqu'un qui empiète sur les mérites de ses collaborateurs ! Dans le cas de *Jules César,* il y avait la circonstance particulière que j'avais eu une carrière longue et fructueuse à New York comme producteur et metteur en scène de pièces de Shakespeare. J'ai choisi Joseph Mankiewicz (frère d'Herman) pour mettre en scène le film, parce que j'avais le sentiment qu'il était notre meilleur metteur en scène américain pour un dialogue intelligent et dramatique. Ayant décidé en commun de présenter *Jules César* comme une tragédie politique et personnelle, et non comme un spectacle, Joe et moi-même collaborâmes ensemble et en complète harmonie sur le texte, la distribution et les idées de production. Ensuite, au cours des trois semaines de répétitions, et durant tout le tournage, ce fut entièrement le film de Joe. Comme ce doit toujours être le film du metteur en scène. En fait, la principale tâche d'un producteur créateur est d'organiser et de guider une production sans interférer avec le travail des divers collaborateurs qu'il a choisis. Au cours des ans, il n'y a que deux metteurs en scène avec qui j'ai travaillé dont je n'admirais pas le travail et un seul qui me déplaisait souverainement. Je crois que, dans la plupart des cas, les



Alan Ladd dans *Le Dahlia bleu,* de George Marshall, d'après Chandler.

metteurs en scène ont trouvé que je les protégeais des interférences et que, une fois d'accord sur le style et le ton de l'œuvre, je ne les dérangeais guère. Pour tous les films, j'ai travaillé en étroite collaboration avec le scénariste, du début à la fin. Il y a là un danger : vous devenez si pénétré de votre sujet que vous vous mettez à le défendre, à tort ou à raison, non seulement contre les responsables du studio, mais même contre le metteur en scène et les acteurs qui essaient de lui donner vie.

— *Etes-vous tout le temps sur le plateau, ou dans les environs ?*

— Pas tout le temps. Mais je suis d'ordinaire à la disposition du metteur en scène s'il a besoin de moi, et je n'hésite pas à discuter avec lui sur le plateau, si je juge nécessaire de clarifier ce que je crois être le sens de la scène. D'autre part, je ne me permettrais jamais de parler aux acteurs derrière son dos ou d'interférer dans sa façon de tourner.

— *Travailleriez-vous avec un écrivain, sur un scénario, avant d'avoir un metteur en scène en tête ?*

— La plupart du temps, hélas, c'est comme cela que ça se passe. C'est une mauvaise méthode, évidemment, car le metteur en scène devrait être présent dès le premier jour, mais,

par suite du système de salaires pratiqué à Hollywood, un contrat de metteur en scène prévoit environ vingt semaines de travail sur un film. Cela ne saurait lui permettre d'assister à la naissance du projet. Et c'est regrettable.

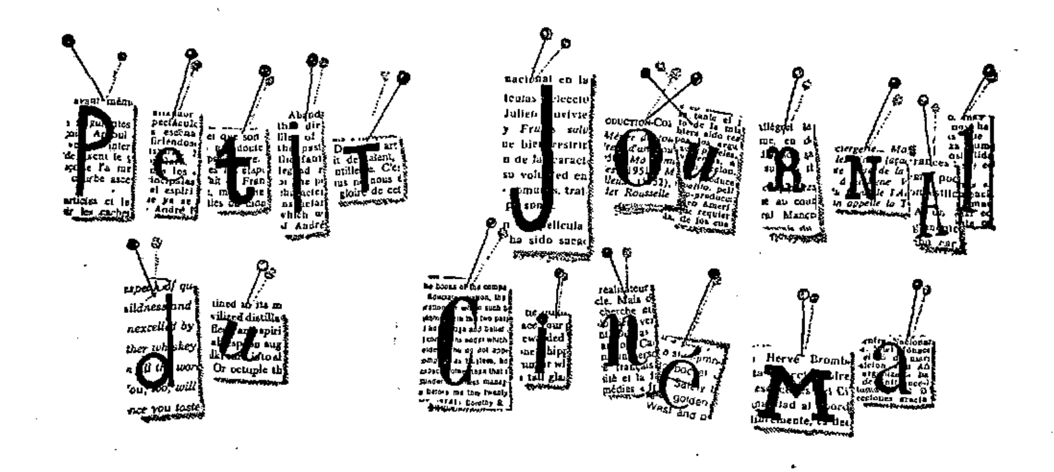
— *Est-ce dû aux circonstances que vous n'ayez jamais mis en scène un film, ou trouvez-vous une plus grande satisfaction à produire ?*

— D'une certaine manière c'est très déprimant, d'autant plus qu'au théâtre je suis habitué à mettre en scène et produire en même temps. Mais c'est une lacune chez moi : j'aime faire un tas de choses à la fois, et mettre en scène un film exige un effort si total, absorbe et consume votre énergie à un tel point, que j'ai toujours hésité à me lancer dans une tâche qui vous engage si totalement pendant une longue durée. En pratique, bien sûr, je sue et souffre autant que mes metteurs en scène, et deux fois plus longtemps. Je n'ai jamais fait un film au cours duquel je ne me sois juré de plus jamais en tourner que je n'aurais pas mis en scène moi-même. Cela ne s'est encore jamais produit. Je crois maintenant tout savoir de ce qui a trait à la mise en scène au cinéma. Mais je crains d'être trop âgé et trop fier pour me mettre à l'épreuve.

(Propos recueillis au magnétophone. Traduction de LOUIS MARCORELLES.)



Louis Calhern et John Gielgud, dans *Jules César,* de Joseph Mankiewicz.



VOYAGE A BRUXELLES

Pour qui aime à découvrir, en même temps qu'une ville toujours nouvelle, où s'allient les volutes pré-modern-style des frontons flamands aux élans rigoureux des immeubles modernes, quelques films inaccessibles en France, le petit festival intime de Bruxelles vaut bien les plus lointains. On y pouvait voir cette fois-ci, outre les « classiques » de Hawks et de Ray, un très beau Lubitsch où Cukor ne fut pas pour rien, l'étonnant *Five* dont Truffaut avait écrit le plus grand bien et qui n'était resté qu'une semaine à Paris, et surtout, deux des films les moins connus et les plus passionnants du trop mésestimé Jacques Tourneur. Et, si quelque film ennuyait, on pouvait toujours aller se retremper l'œil et l'âme au Palais des Beaux-Arts, devant quelque Rembrandt, Cranach, Hals ou Ruysdaël, tant il est appréciable d'avoir, à quelques pas, les chefs d'œuvre du cinéma réunis à ceux de la peinture sur « Le Mont des Arts », cette ambitieuse condensation spatiale de la culture. — J.-L. C.

RAY

L'œuvre de Ray abonde en paradoxes, dont le moindre n'est pas que, commençant en 1947 seulement, elle soit, d'être venue si tard, si maîtrisée d'emblée. Frappe en effet, dans *Knock on Any Door* (*Les Ruelles du malheur*), son troisième film (1948), la marque des grandes œuvres: une constante simplicité de moyens dans une pareille rigueur de propos ; une mise en scène libre de toute sensiblerie, un dénuement de l'émotion, dans une insatiable recherche des sentiments les plus forts comme des plus secrets; un accomplissement qui se satisfait des plus simples vertus, et qui ne laisse de conférer à l'ensemble comme à l'instant cette plénitude sensible, cette tension sans cesse résolue dans sa propre exaspération, cette exaltation des affections et des situations les plus ordinaires et les plus propres, ailleurs, à quelque outré pathos. Il semble que l'art de Ray atteigne sans effort ici son plus haut point, qu'il ne pourra dépasser par la suite, mais seulement approfondir ou contrarier. Art de rendre la lutte et le divorce par la sérénité d'une mise en scène, non pas distante ou détachée, mais toujours proche de l'émotion qu'elle montre par la sensibilité qu'elle refoule sans cesse, qu'elle décante, et qu'elle exalte ainsi en pureté de regard; les déchirements de l'âme et des sens, les froissements des êtres entre eux sont rendus, non par une abondance d'effets (comme chez Welles ou Kazan), ni par une dramatisation des plans, ni encore par l'association de la mise en scène à cette lutte qu'elle ne devient jamais elle-même, mais précisément par le contraire: la restriction des moyens et des effets, l'incessant souci de la litote, le refus pour la mise en scène, non pas de participer à l'action ou de s'accorder à l'émotion qu'elle suscite (puisqu'elle est toujours de parti pris), mais de les souligner de quelque façon, d'insister, de renchérir. Si le propos est souvent romantique, la mise en scène — qui est le seul propos possible — élève, par ce pouvoir de synthèse qui lui permet en même temps que la compréhension intime le recul esthétique, le cinéma de Ray à la dimension proprement classique du grand cinéma américain.



Humphrey Bogart, dans Knock on any Door (Les Ruelles du malheur), ***de* Nicholas Ray.**

Cela dit, les beautés du film ne se démontrent ni ne se dénombrent. Un jeune voyou (John Derek) *est soupçonné* d'un crime en raison seulement de ses antécédents crapuleux et de son milieu d'origine. Un avocat (Humphrey Bogart), qui le connaît depuis longtemps, *et qui s'est* lui-même dégagé de la pègre à force de volonté, entreprend de le défendre en évoquant devant le jury — afin de mieux l'émouvoir — l'évolution tragique *du jeune* homme, étroitement conditionné par ses relations douteuses, par l'émulation dans le vice propre à ces ruelles du malheur. Mais, en tentant ainsi par de longs *flashbacks* d'apitoyer les jurés et de renvoyer les plus graves responsabilités à la société, coupable de négliger, voire d'encourager dans le crime, ces enfants perdus, il ne parvient qu'à réveiller chez le voyou les échos de sa vie, de sa tragique dégradation, de son amour pour une sorte de pureté brisé par le suicide de sa femme, le bouleverse et le mène à confesser le crime dont il le croyait innocent, à la condamnation et à la mort enfin. On retrouve ici les thèmes familiers de Ray: destruction de l'individu par le conditionnement du milieu et de la société, rôle du père, facilité des révoltes, vanité des efforts pour desserrer l'étreinte du « mal ». Mais, en faisant d'un scénario aussi proche du mélodrame un film aussi éloigné de l'apitoiement et de la condescendance, Ray a retrouvé la force tout à la fois inquiète et calme d'un Griffith. — J.-L. C.

LUBITSCH

Avec *One Hour with You* (*Une heure avec vous*), il devient plus aisé de percer les apparences de légèreté, de marivaudage et d'insouciante ironie sous lesquelles Lubitsch ne cesse de masquer, et parvient à dissimuler, au point de les abolir en sourires et en chansons, cette sorte de distance qu'il installe entre les êtres, cette difficulté qu'il leur impose de se rencontrer, de se comprendre, de s'aimer et de se saisir, bref, ce drame familier de la vie, de l'amour et de la solitude, qui me paraît, plus que le libertinage, être la secrète préoccupation d'un créateur trop pudique pour l'affronter directement, trop subtil aussi pour n'avoir pas compris — à l'instar du *Mozart des Noces de Figaro* et du Vivaldi des Concertos pour

flûte — qu'un trop grave sujet perd souvent, quand on l'aborde de front, sa gravité, et gagne par contre en tragique à être traité dans l'insouciance, en profondeur à être enrobé de légèretés, de chatoiements.

La première apparence ici, c'est le sujet. Un médecin (Maurice Chevalier) est amoureux fou de sa femme (Jeannette Mac Donald), au point de repousser les avances d'une belle qui l'attire cependant et le poursuit ardemment, jusqu'au moment où, la belle se révèlant être la meilleure amie de sa femme, il est poussé par celle-ci dans ses bras. L'harmonie du couple, à peine troublée par cette infidélité forcée, se rétablit, apparemment aussi heureuse qu'avant, en fait, comme avant, aussi irréelle et tragique. Les séductions du film, on le voit, sont innombrables: d'abord l'équilibre risqué d'un pareil sujet, où tout est dans la direction des acteurs (Chevalier est admirable de finesse), dans la subtilité des situations à trois, où trois quiproquos chevauchent, dans l'élégance enfin des chansons, des costumes, de l'ambiance fascinante de l'époque. Voilà certes un bon exemple pour saisir dans l'art de Lubitsch ce qu'il cache, dans la subtilité de sa mise en scène ce qu'elle veut dérober de sérieux derrière le rire.

Si l'on se laisse prendre au jeu ravissant de l'intrigue, à l'humour insensé des dialogues et des chansons, au miroitement des mouvements, on risque de ne voir dans ce film que la plus charmante comédie musicale, la plus futile et la plus froide aussi, et de n'en retenir que quelques audaces de mise en scène, comme les apartés de Chevalier, ou la rédaction en vers des dialogues qui harmonise le parler au chanter. Mais tout est précisément si brillant, tout concourt si bien à l'impression agréable de futilité, qu'on est vite lassé, et comme abasourdi de tant de grâce dépensée pour rien, de tant d'artificielle joie, de tant de légèreté sans lendemain. Alors, le plaisir passe et le trouble s'annonce: c'est à force de brillant que la mise en scène de Lubitsch nous révèle sa dimension véritable. Tout cet art de se fuir et de s'attirer, ce tourbillon de superficielles beautés, cette nonchalance ironique de la mise en scène, rendent, mieux que ne le ferait toute dramatisation, le drame intime de ces êtres frivoles, de ces personnages en quête d'un reflet d'eux-mêmes, et fait ressortir, avec d'autant plus d'acuité, la stérilité de leurs passions et la vanité de leur vie.

De là, vient la beauté du cinéma de Lubitsch, son caractère unique. La plus belle mise en scène est sans doute celle qui parvient à s'effacer devant les personnages, pour les montrer — avec plus de force — se livrer ainsi d'eux-mêmes à leur jeu tragique. Notons encore que la part de Cukor est ici importante : le relâchement de l'intensité comique vers le milieu du film, et l'importance accordée aux dialogues et à l'analyse — presque psychologique — des personnages, montrent que Cukor, s'il a bien compris les intentions de Lubitsch, n'a pu jusqu'au bout les réaliser avec la même maîtrise que son maître.

J.L. C.

HAWKS (I)

La copie des *Hommes préfèrent les blondes* existant en Belgique comprend une séquence musicale que la Fox coupa pour la distribution en France. Après s'être fait renvoyer de leur hôtel par la faute du détective privé, Jane Russell et Marilyn Monroe font tristement le compte de ce qu'il leur reste d'argent, à la terrasse d'un café, et, récapitulant leurs déboires, commencent à chanter « *When Love Goes Wrong* », au milieu d'un petit groupe comprenant gendarmes, militaires et marins et aussi deux petits gosses algériens, avec qui elles échangeront quelques phrases « Touché » — « C'est la guerre »), et esquisseront quelques pas. Excellente, très rythmée comme tous les airs du film, cette chanson s'achève sur un merveilleux petit ballet dont la simplicité contraste avec l'extraordinaire sophistication de « *A Diamond Is a Girl Best Friend* » qui le suit immédiatement.

Je ne m'attarderai guère sur *Barbary Coast*, dont Claude Beylie vous a déjà dit tout le bien qu'il fallait penser, sinon pour ajouter que cette œuvre originale constitue sans doute la plus belle adaptation de Cendrars jamais tournée.

En revanche, *La Rançon du grand chef*, tiré de *La Sarabande des pantins*, déçoit un peu : bien sûr, le film reste amusant et certainement très supérieur aux autres sketches, mais l'on ne peut qu'être frappé de la timidité des gags, notamment en ce qui concerne le personnage de l'enfant, par rapport à *Monkey Business* ou aux *Hommes préfèrent les blondes*. Il est vrai que Lee Aaker, plus à l'aise dans le drame (*Hondo*) que dans la comédie, ne vaut pas le génial Georges Winslow, mais la cause de cet échec provient surtout d'un complexe global de fidélité à l'égard d'O'Henry, qui limita terriblement toute l'entreprise. — B.T.

HAWKS (II)

Quelle est dans *Le Vandale* (*Come and Get It*), la part de Hawks et celle de Wyler ? La moitié du film est sans conteste de Hawks: le début et quelques scènes éparses. Quant à l'autre moitié, on y trouve certaines scènes d'une mollesse impersonnelle, soit encore des plans que Hawks n'aurait jamais filmés, même dans ses moments d'extrême faiblesse physique et intellectuelle, sans parler des vingt dernières minutes, terrifiantes d'ennui et de lourdeur.

Une fois passé le petit jeu des distinctions subtiles, il faut en venir au mérite du film,



Debra Paget, dans The River's Edge**, d'Allan Dwan, dont Bertrand Tavernier vous a signalé l'intérêt dans notre numéro (140) de février.**

qui est de vous faire pénétrer par les continuelles ruptures de ton de la mise en scène, plus intimement dans le mystère de la création cinématographique. Quand, dans un film, les personnages, la photo, et parfois le décor sont les mêmes d'une scène à l'autre, et que pourtant celles-ci diffèrent profondément, voilà bien une occasion inespérée de mettre le doigt sur quelques caractéristiques de la création hawksienne. Chez Hawks, on a souvent l'impression que la mise en scène est simple enregistrement de la vie qu'il arrive à susciter sur le plateau de tournage, et qu'alors, les problèmes d'angles et de cadrages n'ont plus d'importance. Mais en fait, ils sont d'autant plus importants que le but est de rendre les choses le plus clairement et le plus simplement possible. Un personnage fantoche se livre, dans une scène du *Vandale,* à un stérile jeu d'allées et venues et de récitation de textes, et, dans la suivante, se met à vivre et à exister. — B.S.

TOURNEUR

1940 : la France en guerre. Révolte au Soudan. A Tombouctou, l'officier français a de lourdes responsabilités : avec très peu d'hommes, il doit faire face à la révolte qui gronde dans tout le pays. Un aventurier américain (Victor Mature), personnage proche de celui de Mitchum dans *Bandido Caballero*, vend ses services au plus offrant. Sur cette trame assez banale, Jacques Tourneur, cinéaste-né, a tourné un *Timbuktu* (1958) qui porte la marque de sa prodigieuse invention, ainsi que de sa rigueur extrême. Après avoir aidé les dissidents, Victor Mature, qui ne manque pas de séduire la femme (Yvonne de Carlo) de l'officier, passe du côté des Français et fait pénétrer le « holy man », vieillard très écouté des foules et clé du pouvoir, dans Tombouctou. Les miraculeuses paroles de paix du saint sont enfin prononcées du haut du mi-

naret, et « le drapeau français flotte à nouveau sur Tombouctou ».

Tourneur est certes un cinéaste secondaire, mais, à l'inverse de ce qui se passe pour un Boetticher, un Mann ou tant d'autres (qui le sont constitutivement), la qualité d'émotion ressentie devant un de ses films est, en plus estompée, du même ordre que celle que nous éprouvons devant les chefs-d'œuvre de l'écran. Quel plaisir de découvrir un cinéaste dont l'art participe à la fois de Lang par sa concision tragique, de Murnau par l'emploi de la lumière (et, partant, de la couleur) rendant sensible le mystère profond des êtres, d'un Dwan par la naïveté et surtout par l'efficacité dynamique de chaque plan. S'il est une œuvre cinématographique à propos de laquelle il faille parler de fascination et de fantastique (dans tous les sens du terme : cf. *Cat People*), c'est bien celle de Tourneur. Ses films, à chaque plan d'une splendeur plastique jamais gratuite, content l'exaspération d'un corps ivre de liberté, résistant aux assauts du monde et des hommes. D'où, dans *Tombouctou*, la beauté des plans qui montrent un jeune homme ligoté et livré aux araignées, de même que, dans *La Bataille de Marathon*, les corps des nageurs transpercés de lances. L'inéluctable enchaînement des gestes et des actions, l'envol des capes noires dans la blancheur du sable au soleil, la mystérieuse fatalité des regards venus d'un autre monde, font de *Timbuktu* un des films les plus magiques de son auteur. — B. S.

DAVES

Commençons par quelques chiffres : les distributeurs ont soigneusement écarté des circuits français un certain nombre de films (surtout américains), considérés comme sans intérêt (à la fois commercialement et artistiquement parlant, bien sûr...).

En nous limitant à des cinéastes importants, la situation est la suivante :

— Les 4 derniers films d'Allan Dwan (*The Most Dangerous Man Alive, Enchanted Island, The Restles Breed, The River's Edge*) sont inédits en France. Bien plus, sur les 20 films tournés par Dwan depuis 1950, 10 seulement sont sortis dans notre beau pays.

— Les spectateurs français ne verront sans doute jamais *Marines, Let's Go !* de Walsh.

— L'admirable *House by the River* est dans la même situation.

— *Nightfall, Curse of the Demon, Timbuktu, The Fearmakers*, de Jacques Tourneur sont réservés à la Suisse, au Luxembourg, à la Belgique, au Portugal, en un mot, à tous les pays d'Europe, sauf la France.

— Idem pour 5 films de Sam Fuller, 3 ou 4 Sirk, au moins 4 Siegel, 4 Boetticher, 5 Oswald, 3 Ulmer, 6 ou 7 Corman, 10 ou 12 Edward L. Cahn... et il y en a d'autres. (Reconnaissons que pour bon nombre d'inédits, la perte n'est pas bien grave, mais leur non-distribution reste un scandale.)

Rome Adventure, l'avant-dernier Delmer Daves (le dernier étant *Spencer's Mountain*), pose des problèmes qui, quoique un peu différents, justifient cette longue digression. La copie anglaise du film (intitulé là-bas, titre charmant, *Lovers must Learn*) compte 99 minutes et la copie belge, pour notre plus grand plaisir 105; mais il serait beaucoup trop facile de croire qu'il manque tout simplement 6 minutes en Angleterre (105 — 99 = 6), car la copie anglaise comporte 3 séquences en plus et 5 en moins. Attendons donc avec espoir la copie française qui, soyons-en certains, nous réservera des surprises surtout, ce qui est probable si le film n'est exploité que doublé. Il faut dénoncer cette pratique qui consiste à mutiler les films : qui oserait croire que la chanson coupée de *Gentlemen Prefer Blondes* l'est pour des raisons politiques ? Et rappelons des précédents illustres : *Rio Bravo, Bells Are Ringing, Pajama Game, Hatari*, etc...

Rome Adventure, pour en revenir, définitivement cette fois, à Delmer Daves, marque l'aboutissement de la série moderne de l'auteur de *Parrish*. C'est un film absolument charmant, admirablement photographié en couleurs par Charles Lawton Jr., doté par le grand Max Steiner d'une très belle musique et fort bien joué par Troy Donahue, que Daves a eu le grand mérite de découvrir, Rossano Brazzi, qui apparaît comme le plus grand acteur italien, Angie Dickinson, aussi belle que chez Hawks, et Suzanne Pleshette, *introducing*, que nous espérons voir tenir dans *Les Oiseaux* toutes les promesses qu'elle fait ici. — D. R.

QUINE

So This Is Paris, de Richard Quine, est l'une de ces innombrables comédies musicales issues d'*On the Town* dans lesquelles trois marins en permission connaissent mille mésaventures jamais très originales. Limité donc par le sujet, par un faible budget, des décors discutables, Quine nous prouve son talent, tout d'abord sur le plan strictement musical : rarement chansons ont-elles été aussi bien choisies, aussi bien orchestrées, ont-elles bénéficié d'un meilleur accompagnement, très jazzistique, mettant en valeur la simplicité et l'efficacité de la ligne mélodique ; la présence d'Henri Mancini se fait sentir jusque dans de très amusantes variations sur *Auprès de ma blonde*, mais c'est à Quine que nous devons l'intrusion de l'opéra dans la comédie musicale (avec le grand air de Figaro), et surtout une ébouriffante interprétation en français de *« I Can't Give You Anything but Love »* par Gloria de Haven, avec d'extraordinaires paroles : « C'est pas la dèche, c'est la purée ».

La banalité du scénario est compensée par la verve, le dynamisme du ton et de l'interprétation, où l'on remarque un Tony Curtis déchaîné qui danse, ma foi, honorablement, et par les habituelles plaisanteries sur Paris. A l'exception d'un excellent solo de Gene Nelson, la chorégraphie fait preuve de plus de bonne humeur que d'invention, mais ce respect de la tradition finit par dégager un certain charme, durant un ballet champêtre et un numéro de cabaret, qui ne sont pas sans évoquer les premiers Donen. On est loin, bien sûr, de l'admirable *My Sister Eileen*, mais je connais peu d'auteurs capables de réussir un meilleur film dans de telles conditions.

Drive a Crooked Road possède aussi des qualités non négligeables, dont et surtout une honnêteté rare dans le film policier. Aucune astuce de scénario, aucun compromis ne viennent gâcher le déroulement de cette histoire, où l'on retrouve déjà toutes les idées, tous les thèmes de Quine : des gangsters ont besoin d'un coureur automobile pour réussir un hold-up; ils jettent leur dévolu sur un petit homme solitaire et complexé (Mickey Rooney), lui font rencontrer une jeune femme appartenant à la bande; il en tombera, bien sûr, amoureux et, sous son influence, décidera de les aider. Quand il découvrira la supercherie, il se vengera avec sauvagerie.

Dans un de ces rôles en or qui autorisent toutes les grimaces, toutes les crispations, Mickey Rooney fait preuve d'une telle sobriété, d'une telle retenue, qu'il faut bien en attribuer la responsabilité à Quine. Intelligent, sensible, refusant systématiquement les attributs du film noir, notamment dans le domaine de la photographie, *Drive a Crooked Road* pêche par une lenteur de rythme, et une certaine banalité plastique, à l'exception des dernières scènes, très belles et très tragiques. Moins roublard que *Pushover*, moins brillant aussi, ce *Drive* souffre de l'absence de Kim Novak, très mal remplacée par Diane Foster. La mise en scène, chez Quine, est proportionnelle à la qualité de l'actrice qui l'inspire. Elle ne sera donc ici jamais géniale, jamais vulgaire non plus, ni maladroite; mais avec Janet Leigh ou Kim... — B.T.

POST SCRIPTUM

Nous tenons à remercier les Artistes Associés, la Columbia, l'Universal et la Warner, de l'extrême amabilité avec laquelle ils ont mis leurs services à la disposition de nos collaborateurs.

THEATRE

Les critiques théâtraux de nos journaux n'ont pas vu — pour la plupart — à propos de *La Religieuse*, que vient de mettre en scène Jacques Rivette au Studio des Champs-Elysées, que toute frontière s'efface entre théâtre et cinéma, dès qu'un créateur dépasse par son œuvre les cadres de l'un comme de l'autre art, les mêle et les renouvelle tous deux l'un par l'autre. Alors, toute spécificité s'abolit dans une fusion des moyens et des systèmes où tout converge et d'où tout repart, enrichi. Cet échange a dû leur échapper, pour qu'ils manifestent, une fois de plus (1), et avec plus de violence qu'ils n'y avaient accoutumé, cette intolérance sévère et ce sectarisme outré qui caractérisent (bien malgré eux ?) l'esprit du « métier » comme la tradition du théâtre, en face des libertés que les cinéastes prennent à la scène et lui confèrent en retour.

Est-ce enfin notre faute, s'il est dans la nature des arts de se pénétrer et de se féconder au niveau de la création plus que ne le voudraient les spécialistes de chacun ? Le théâtre a déjà tant apporté au cinéma, que ce serait un signe certain de sa décadence si, à son tour, il ne prenait forme et vie du cinéma. Cette vie précisément qui me paraît le plus manquer aux réalisations théâtrales actuelles, et qui, avant d'être un résultat du jeu des conventions et des artifices théâtraux, en est la condition profonde et, semble-t-il, oubliée. Car aujourd'hui le théâtre, pour avoir rompu avec tant de traditions, et pour se vouloir dégagé de toute convention, n'en est pas plus libre. C'est un paradoxe bien connu, que la liberté, en art souvent, et toujours au théâtre, émane de la seule convention, dans la mesure où celle-ci prend d'abord force et sens de la vie, et ne reste pas, comme dans les actuelles mises en scène, un cadre vain que rien n'anime, un jeu abstrait où l'art ne répond plus à l'homme.

En méconnaissant et en bouleversant les lois et les traditions — fussent-elles récentes — du théâtre, Jacques Rivette a retrouvé cette audace et cette liberté — d'organiser l'émotion et la beauté par la seule présence et la seule parole — qui sont les conditions premières de toute convention théâtrale. Aux formes figées de la mise en scène moderne, à ces apparences trop structurées pour pou-

(1) Les autres fois, c'était « Orvet » de Jean Renoir, « Dommage qu'elle soit une putain » mis en scène par Luchino Visconti.



Anna Karina dans l'adaptation théâtrale de La Religieuse.

voir induire encore quelque conflit humain, quelque passion ou drame de la vie, Jacques Rivette fait succéder la plénitude sensible de l'aventure plastique et de la recherche formelle. Ce ne sont que lumières qui naissent dans la nuit et font naître un instant les personnages, puis les laissent, pour les saisir encore en même temps qu'un nouveau moment de leur vie; ils nous apparaissent ainsi dans leur évolution; les existences, dans leurs bouleversements et leurs retournements; les crises suivent les crises avec la même monotonie fatale — tragique — que dans le théâtre grec; la mise en scène semble d'abord errer sans but, jusqu'à ce qu'on aperçoive qu'elle traque sans cesse le personnage, le guette, l'éclaire et le révèle au moment précis de tous ses abandons. Plus, elle crée ici le personnage chaque fois qu'il apparaît, le provoque, le mène au bout de lui-même. Elle devient cette fatalité des anciennes tragédies, elle relie dans l'inéluctable tout ce qui se disperserait sans elle, elle organise le désordre des passions.

La mise en scène de *La Religieuse* renoue ainsi avec une des lois fondamentales du théâtre: celle de l'enchaînement. Pendant que le temps est écartelé et qu'on couvre plusieurs années, les scènes se suivent avec une fluidité telle qu'elles semblent glisser toutes les unes sur les autres, comme les feuillets d'un journal intime, comme des moments de la vie qu'aurait empilés le temps et qui se dérouleraient insensiblement à notre souvenir. On voit ce que le théâtre

doit au cinéma: de passive qu'elle est d'ordinaire au théâtre, la mise en scène devient active. Même si elle n'est — et ne se veut — que « brouillon de film » *La Religieuse* redonne au théâtre une simplicité, une efficacité et une liberté qu'il avait perdues depuis longtemps. — J.-L. C.

IN MEMORIAM

Presque en même temps que Frank Tuttle et que Dick Powell, acteur sympathique et metteur en scène médiocre, viennent de disparaître Jack Carson, l'un des meilleurs acteurs de second plan américain, qui fut uniformément excellent et parfois génial (*La Brune brûlante, Une étoile est née*) et le metteur en scène John Farrow. Cet ancien écrivain maritime, auteur d'un dictionnaire franco-anglo-tahitien, prix de la littérature catholique, fut l'un des piliers des ligues de décence hollywodienne, et son influence était, paraît-il, immense. Cela explique le ton lénifiant, moralisateur et ennuyeux de tous ses derniers films, *La Femme et le rôdeur, John Paul Jones, Une balle vous attend, Le Renard des océans* et j'en passe. Ses premières œuvres, qui jouissent d'un certain renom, doivent être du même acabit, sinon sur le plan des idées, du moins sur celui de la mise en scène, si l'on en juge par *La Grande Horloge*. Curieusement, au milieu de cette grisaille anonyme, se détachent quelques titres. Farrow connut une période faste, et l'on voudrait voir ou revoir *Les Pillards de Mexico*, ou *Fini de rire (His Kind of Woman)* au scénario et à la distribution exceptionnels, et qui devait beaucoup à Howard Hughes. Deux films en tout cas méritent d'être mentionnés, *Hondo*, admirable western classique, fertile en péripéties, en rebondissements, auquel John Ford collabora de très près, ce qui expliquerait sa parenté visuelle avec la *Prisonnière du désert*, et *Vaquero*, somptueux poème baroque, esthétisant et raffiné, dont l'explosion de violence finale, cette double mort dans un décor digne de Nicholas Ray, tranche sur le conformisme habituel de Farrow.— B. T.

PALMARES (suite)

On peut s'amuser à quelques confrontations supplémentaires après l'établissement du Palmarès des meilleurs films 1962. Dans la proclamation des résultats clôturant ce genre de référendum, il est courant en effet, lorsqu'il s'agit d'un concours, de rechercher aussitôt, pour les récompenser, les candidats s'approchant le plus près possible de la liste-type finale.

Un survol rapide des listes individuelles du n° 140, comparées au palmarès global, permet de désigner comme vainqueurs haut la main Weyergans et Delahaye (à peu près ex aequo), dont le choix de titres se montre très proche de la liste « Cahiers » (huit films sur dix cités). De Givray les suit à quelque distance, avec sept films, mais son ordre « alphabétique » est moins convainquant.

Si, à présent, nous recherchons les critiques dont la liste correspond le mieux au choix des lecteurs, c'est à Douchet et Comolli que revient sans conteste la palme: les six premiers titres proposés par celui-là se retrouvant dans la liste « lecteurs », plus un encore pour faire bonne mesure; celui-ci alignant pour sa part huit titres exacts, mais plus en désordre.

Quant au grand perdant, qui s'éloigne le plus nettement de l'une ou l'autre liste-type, il ne sera sans doute pas autrement surpris que la rumeur le nomme: il s'agit, bien sûr, de J. P. Melville. — C. B.

CRITIQUE

M. Claude Tarare qui, dans sa critique de *La Baie des Anges* (*L'Express* du 28 février), estime que Jacques Demy aurait besoin d'un co-dialoguiste, est plus connu sous le nom de Jacques-Laurent Bost, scénariste, entre autres, de *Ça va barder, Le Guérisseur, Je suis un sentimental, Don Juan, Les Héros sont fatigués*, etc.

PERLES

De Georges Charensol, dans *Les Nouvelles Littéraires*, au sujet d'*Ophélia* :

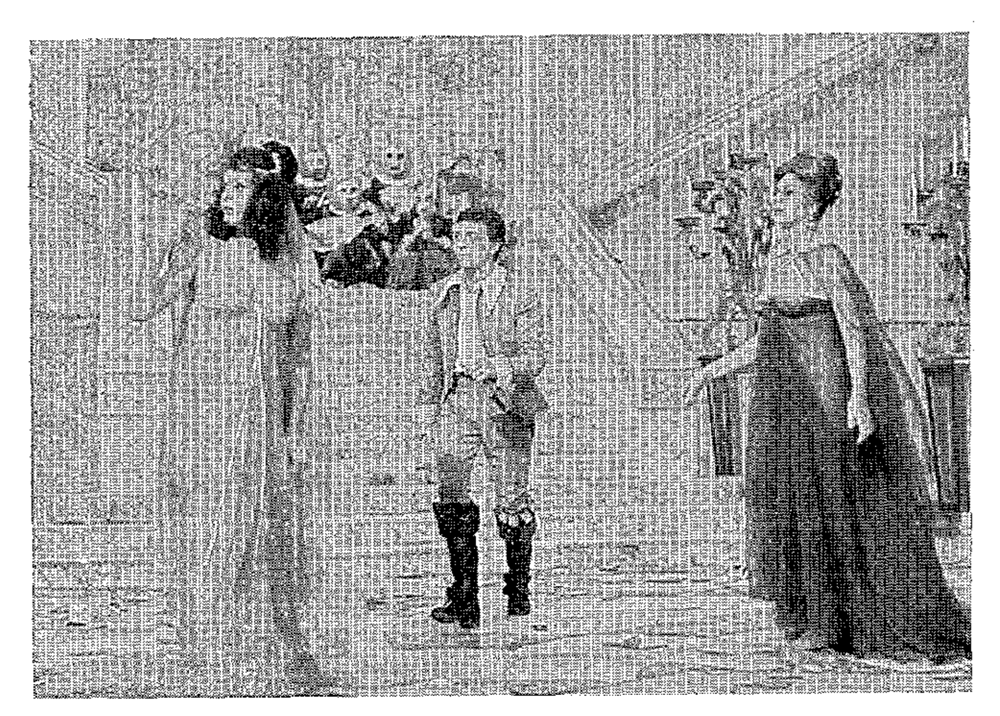
« *Ce scénario infantile est réalisé avec une incroyable maladresse. Les excellents comédiens qui l'interprètent — Alida Valli, Juliette Mayniel, Robert Burnier — sont entièrement sacrifiés à Michel Subor, qui joue encore plus faux, si possible, que dans* Le Petit Soldat. »

Du CANARD ENCHAÎNÉ en date du 6 mars 1963, ce post-scriptum de Michel Duran :

« Les Honneurs de la guerre, *film sympathique de Deweuver* (sic), *sort enfin dans les salles.* »

Ce petit journal a été rédigé par CLAUDE BEYLIE, JEAN-LOUIS COMOLLI, DOMINIQUE RABOURDIN, BARBET SCHROEDER et BERTRAND TAVERNIER.

LA PHOTO DU MOIS



Dahlia Lavi, Jean-Pierre Cassel et Sylva Koscina, dans Cyrano et d'Artagnan, **d'Abel Gance.**

M. de Cyrano-Bergerac, de la Compagnie des Cadets de Gascogne, ne fut pas seulement l'un des plus redoutables bretteurs de son époque, mais grand écrivain à l'imagination débordante, « *homme de génie* », « *fou sublime* » (ainsi que le nomment Charles Nodier et Gautier) et auteur de quelques prémonitions géniales des plus grandes inventions modernes. De même, M. d'Artagnan, de la Compagnie des Mousquetaires du Roi, publia de passionnants « Mémoires », où il prouva que la main à plume n'avait rien à envier à la main à rapière. Confrontez ces deux personnages hors série, que les dessous de l'Histoire ont fort bien pu, d'ailleurs, faire se rencontrer, à la guerre contre les Espagnols, quelque part sur les bords de la rivière Scarpe, en l'an de grâce 1640, croisez-les malicieusement avec deux autres célébrités de l'époque, Ninon de Lenclos et Marion de Lorme, et vous obtiendrez le petit quadrangle, dont les angles sont interchangeables, conçu et réalisé par le toujours jeune et inventif Abel Gance.

Celui-ci, fidèle à son passé, n'a pas craint d'appeler à la rescousse quelques vieilles connaissances telles que Boccace, Casanova, le duc de Gramont, Tallemant des Réaux, Marivaux, Laclos, Beaumarchais et quelques autres encore. Je suis persuadé que le brassage savant de ces divers styles et ingrédients, dans le shaker des studios italiens de Tirrenia, ne donnera point le cocktail habituel des films de cape et d'épée à l'eau de rose : mais au contraire, un breuvage palpitant, riche en degrés, qui nous fera voir l'écran triple et même quadruple s'il peut être mixé et servi dans sa forme originale (telle que Gance, distillateur enthousiaste, me l'a laissée entrevoir). Quiproquos nocturnes, intermèdes versifiés où l'on entendra Cyrano-Ferrer déclamer fièrement :

« *Un petit grenier est mon Louvre...* »

et une accorte donzelle inciter les couples à venir, Hôtel d'O, croiser le fer et le reste au

« *bal surprise, heure sept, chez Ninon de Lenclos* »,

tout le charme défunt du XVIIe siècle galant et batailleur, du temps que la politique et les entrechats faisaient encore bon ménage : c'est *Cyrano et d'Artagnan*, « gazette héroï-comique » d'Abel Gance, qu'il fera bon lire, regarder et entendre, pour y découvrir, nous dit-il, « *une trente-septième situation dramatique aussi audacieuse qu'inédite* ». — C. B.

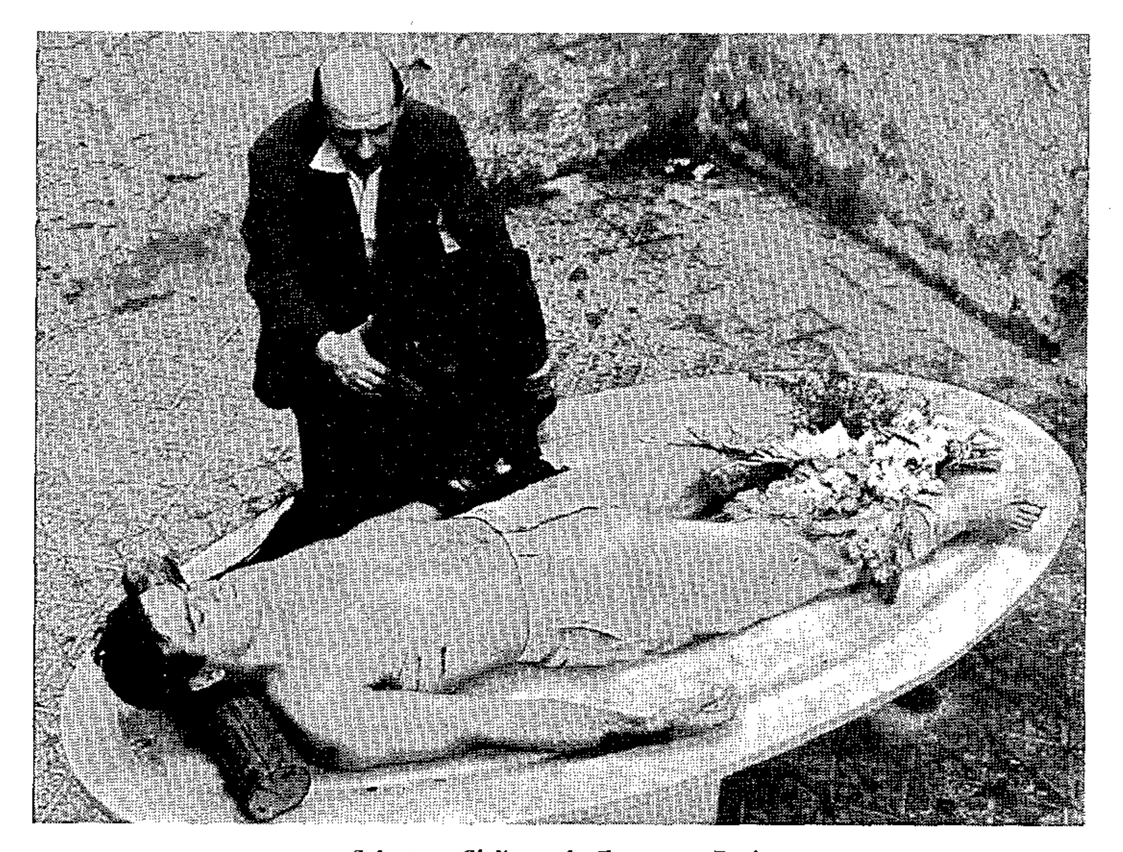
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur
★★ à voir
★★★ à voir absolument
★★★★ chef-d'œuvre

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean-Louis Bory	Bernard Dort	Jean Douchet	André S. Labarthe	Louis Marcorelles	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Salvatore Giuliano (F. Rosi)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★
14-18 (J. Aurel)	★★★	★★★	★★★	★★	★★		★★★	★★★	★★	★★
La Baie des Anges (J. Demy)	★★★	★★	★	★★	★★	★★★	★	★★★	★★	★★
Le Soupirant (P. Etaix)	★	★★★	★★	★★	★★	★★	★	★★	★	★★
Le Doulos (J.-P. Melville)	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★	★	●	★★	●
Ophélia (C. Chabrol)			●	★	★★★	★★	★★	★	★★	★
L'Homme qui aimait la guerre (P. Leacock)	★				★			★		
Quand la chair succombe (M. Bolognini)	●		●	★				★	★	
Mathias Sandorf (G. Lampin)	●	★								
Du mouron pour les petits oiseaux (M. Carné)	★★	●	●	●	●			●		★
Le Cri de la chair (J. Bénazéraf)	●							★		●
L'Abominable Homme des douanes (M. Allégret)	●	●								●
Le Lion (J. Cardiff)	●	●	●				●	●		●
Le Vice et la vertu (R. Vadim)	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

LES FILMS



Salvatore Giuliano, de Francesco Rosi.

Le marxisme, pour quoi faire ?

SALVATORE GIULIANO (SALVATORE GIULIANO), film italien de FRANCESCO ROSI. *Scénario :* Francesco Rosi, Susi Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, Franco Solinas. *Images :* Gianni Di Venanzo. *Musique :* Piero Piccioni. *Interprétation :* Pietro Cammarata, Frank Wolff, Cicero Fernando, Salvo Randone, Sennuccio Benelli, Bruno Ukmar, Max Cartier, Tedi Giuseppe, Ugo Torrente. *Production :* Lux-Vidès-Galatea-Franco Cristaldi, 1961. *Distribution :* Cinédis.

Essayons-nous à un jeu dangereux. Accordons-nous le plaisir de jongler avec les idées générales, à partir d'un fragile épisode fourni par l'actualité cinématographique. Aussi bien nous n'ignorons pas la précarité des idées

générales, et si la péripétie dénommée *Salvatore Giuliano* nous a trompés, le risque d'erreur n'en aura pas moins mérité d'être couru. Qu'importe après tout la défaillance de l'assise matérielle, si l'édifice des thèses et des vœux tient jusqu'à l'apparition d'un ouvrage qui vérifierait encore mieux, dans la pratique, la justesse de la théorie.

Que cet exorde insolite n'incline pas le lecteur à croire que, pour l'enrober ainsi de précautions, j'estime de manière très relative le film dont je me propose de chanter la louange. C'est précisément l'admiration que je porte à l'œuvre de Francesco Rosi qui m'interdit de la priver d'une partie de sa richesse, d'étouffer certaines virtualités de la création vivante. Pourquoi emprisonner dans une gangue de dogmatismes un dessein que l'auteur a rêvé peut-être différent ? Pour une fois, la prudence de l'analyste ne cache par un orgueil d'humilité : elle vise seulement à préserver le général sous les avatars du particulier. Le caprice des distributeurs vient de nous apporter un triple témoignage de la résurrection du néo-réalisme italien. A des titres divers, Ermanno Olmi et Vittorio De Seta prolongent les leçons de naguère, non sans ajouter un éclair de modernité dans le regard qui suffit à captiver notre attention. Mais d'autres noms, puisés dans la liste des jeunes cinéastes italiens, pourraient sans mésalliance les rejoindre. Le hasard nous a montré *Il Posto* et *Bandits à Orgosolo,* sans condamner le futur à un choix inférieur. En revanche, et pour des raisons que je me propose d'étayer au maximum, *Salvatore Giuliano* reste une œuvre unique, *exemplaire,* d'intérêt mondial, et d'une nouveauté radicale, en dépit de sa filiation reconnue envers des maîtres aisément identifiables. On peut souhaiter un prompt dépassement de ce prototype, on peut espérer le triomphe d'une telle démarche de pensée : il reste qu'à l'heure actuelle *Salvatore Giuliano,* même si l'avenir doit lui réserver la place d'une ébauche sommaire, se trouve au seul rang qui lui convienne, le premier.

Pour soutenir la position de ce phare, nous manquons de références, hormis la splendide évidence de l'œuvre elle-même. Pourtant, je crois ne pas m'engager à l'excès en pariant sur la personne de Francesco Rosi. *La Sfida,* premier film de cet inconnu à être présenté en France, méprisé par les savants augures, peut-être à cause d'un pathos fallacieux qu'une nouvelle vision révélera comme hyper-maîtrisé, possédait la beauté vertigineuse, et inaccessible aux « artistes », d'un exposé d'économie politique. Aujourd'hui, Francesco Rosi nous informe qu'il va étudier le mécanisme d'une escroquerie à la construction. Il admet que le sujet sera très abstrait, et envisage *sous tous* les angles le problème de sa communicabilité. Ces deux exemples coïncident trop bien avec la *méthode* qui présida à la conception de *Salvatore Giuliano.* Dans le film, nous reconnaîtrons sans crainte de trahison un auteur, un homme.

***

Ce n'est pas la première fois, certes. Mais est-il si fréquent de saluer, surtout dans le domaine cinématographique, un homme du XXe, voire du XXIe siècle ? Notre civilisation malade, désorientée, a établi un constat de *faillite pour son médium,* son rédempteur, son mage favori, *l'art.* Le septième n'échappe en rien à cette condamnation : seule l'incommensurable vanité des fanatiques les empêche de percevoir cette vérité *fondamentale.* Le cinéma, en dépit de sa jeunesse que l'on invoque à tort et à travers, comme si la jeunesse constituait une excuse et une protection, ne s'acharne-t-il pas à triturer son « langage », à l'imitation des séniles peintres, littérateurs, musiciens ? Sempiternelle fièvre des époques transitoires ! Encore une fois, répétons que c'est l'artiste qu'il faut réformer, et non point l'art.

Dans ces moments où l'avenir projette *son ombre sur* le présent, l'artiste apeuré abdique souvent sa fonction de magicien et de pilote. Au lieu d'assimiler en lui-même le neuf, il cherche à donner l'illusion de la nouveauté en prenant le contrepied de ses anciennes connaissances. Il s'agite comme un singe, au lieu de s'asseoir pour digérer le monde nouveau, c'est-à-dire le *comprendre.* On trouve rarement des *hommes nouveaux* chez les artistes. Or, nous hasarderons l'opinion que Francesco Rosi appartient à

cette sorte d'hommes, à cette race. Il détient en commun avec les meilleurs de ses confrères un sentiment très « moderne », quoique négatif (ou moderne parce que négatif), consistant en une double mise en question de la réalité et de l'art. On sent que l'image du monde qu'il compose, à l'instant même de son apparition, est contestée par la naissance d'un nouveau cercle de la spirale qui structure le film tout entier. Chaque découverte et nouvelle approche, à la fois complète et nie la vérité de la précédente. De même, le raffinement esthétique de la mise en scène dénonce la valeur de l'hypothèse, tout en la magnifiant. Cette somme de négations qui s'annulent aboutit en fin de compte à une œuvre dialectiquement équilibrée, à la façon de ces architectures modernes où l'usage des attractions contraires permet de poser des masses énormes de béton sur des têtes d'épingles. Voilà le lieu où Rosi s'accorde avec la pensée de son temps. Par contre, il déborde la ligne la plus avancée de ses contemporains, lorsqu'il s'attache à poursuivre une synthèse dont la perfection ne laisse pas de fuir à l'infini, mais dont une approximation tenace nous rapproche assez pour faciliter notre compréhension pragmatique du monde. La mort d'un chef de bande sicilien inspire au cinéaste une série d'interrogations politiques, sociologiques, dont l'ampleur excède le cadre et la durée fixés à l'origine par l'événement. Dans une perspective plus vaste, Rosi, scrutant le même point infime du temps et de l'espace, aurait élargi sa réflexion à des dimensions planétaires, sur un plan « horizontal », tandis que le récit aurait plongé ses racines dans les stratifications « verticales » d'un lointain passé. Ceci pour l'excellent motif que, comprendre le monde, c'est d'abord en saisir l'infinité des connexions. L'impossibilité d'un tel travail a conduit notre auteur à prendre le chemin opposé : il n'offre à nos yeux qu'une réalité parcellaire, malaisée, suspecte dans sa représentation même, afin de mieux établir la nécessité occulte des contradictions et des rapports entre les choses. Inutile de dissimuler plus longtemps que le procédé révèle une formation marxiste.

La belle affaire, dira-t-on. Tant d'artistes ne se prétendent-ils pas marxistes, ou influencés par le marxisme ?

***

En effet, et voilà bien ce qui me rend perplexe. Combien de fois me suis-je demandé, en contemplant les travaux de ces gens-là : « Mais à quoi sert le marxisme ? ». Quelques siècles plus tôt, leur attitude n'eût guère été différente. Ils prennent pour une philosophie l'expression de leur générosité la plus élémentaire. En substituant l'idée de justice à celle de charité, ils s'imaginent accomplir un pas décisif, alors qu'ils franchissent à peine le seuil de leur nouveau monde. Bref, leurs vues demeurent au niveau de ce socialisme français du XIXe siècle dont Marx et Engels ont critiqué la tournure utopique. Que l'application du marxisme dans la politique des Etats communistes semble parfois sujette aux lois de l'empirisme, cela ne nous étonnera guère. La résistance du matériau historique contraint à des distorsions, des compromis, qui arrivent à servir les principes mieux que l'usage de moindre détours. En revanche, de quelle nécessité physique pourra se réclamer l'artiste, alors qu'on attend de lui l'exercice maximal de ses facultés intellectuelles ? Au moment d'une crise, d'une révolution, d'un conflit, son talent sera peut-être requis pour contribuer à la lutte. Mais en dehors de ces cas où la puissance créatrice de l'art vole au secours du présent polémique, ne s'arrêtera-t-il jamais à une forme plus réflexive, subtile, contradictoire ? Seules, la paresse et la lâcheté expliquent le détournement de la pensée marxiste sur la voie exclusive du socialisme sentimental que nous évoquions à l'instant. Sans parler des œuvres qui obéissent à d'autres critères, et dont les mérites sont justiciables d'une critique distincte, celles qui se réclament du marxisme ou qui ont subi son influence (on les trouve justement en quantité respectable dans le cinéma italien), sont pour la plupart des œuvres de *passion*. Or, la passion ne connaît pas de clan, de parti. Elle galvanisera une foule, éveillera une conscience, provoquera un mouvement révolutionnaire, mais elle ne nous enseignera rien, au contraire, du mystère du monde. Par définition, l'échange et la mutation caractérisent sa nature. C'est pourquoi on ne saurait accoler *Salvatore Giuliano* et *Le Cuirassé Potemkine* sans

commettre un contresens révélateur. Rien n'est plus étranger au film d'Eisenstein que le matérialisme dialectique. A la limite — et je prends cet exemple extrême, au risque de scandaliser quelques esprits timorés, dans l'espoir de mieux faire entendre l'essentiel de la divergence — *Le Cuirassé Potemkine* aurait pu être accepté corps et biens par l'univers nazi, presque sans modifier une image, si son réalisateur avait agréé la svastika. Les chefs hitlériens *ne s'y trompaient pas*, d'ailleurs, qui guignaient avec envie « le plus beau film du monde ». A rebours, il serait impensable de supputer une ambivalence analogue à propos de *Salvatore Giuliano*. Le fondement lyrique et passionnel dont s'imprègne l'œuvre entier d'Eisenstein, et qui traduit le déchirement intime de son esprit, ne rencontre pas le même écho chez Francesco Rosi, quoique des substrats culturels identiques favorisent en surface des convergences factices. *Salvatore Giuliano* reflète une méthode d'appréhension du monde qui impose son irréductibilité au fascisme comme à tout autre schéma passionnel.

Aussi progressistes et athées que se veuillent certains artistes, leur conception de l'art, au plus secret de leur être, sacrifie toujours à l'idéal de perfection déiste. Ils n'en finissent plus de polir et repolir leur « Métamorphose des Dieux ». L'étrange ambition! Ne vaudrait-il pas mieux, si la rage du métaphysique vous dévore à ce point, désirer atteindre au *démoniaque?* Là du moins, vous toucheriez aux branches de l'arbre de connaissance, ce qui l'emporte sur l'aveugle beauté de l'imitation théiste. Au lieu de n'en retenir que les farces et attrapes, n'oublions jamais la leçon géniale du Surréalisme, traitant l'art comme moyen d'*investigation*. Transformer le monde, changer la vie, cela exige d'abord le démoniaque de la curiosité originelle. Attitude féconde, mais qui suppose le recours aux instruments les plus efficaces, même si l'on n'approuve pas les applications de ces instruments (je précise, pour ne pas décourager les artistes « réactionnaires » qui se jugeraient à l'étroit dans leurs positions...). Il se trouve que depuis un siècle l'instrument nommé « marxisme » est placé à la portée de nos conteurs et imagiers, et qu'ils n'ont su en tirer que des idées primitives. Nous ne leur demandons pas d'appliquer la logique Non-A chère à Pierre Kast. Nous les prions seulement de commencer à utiliser un outil plus accessible, et dont l'emploi ne suppose qu'un minimum d'honnêteté intellectuelle.

Pour comprendre ce qui est voilé par les apparences, les « fétiches », pour dominer le monde en découvrant les rapports qui le trament, l'homme doit conduire son investigation sans relâche. Rien de surprenant à ce que *Salvatore Giuliano* éclate comme un scandale et revête la forme d'une enquête (non seulement au sens immédiat, puisque tout débute par la découverte du cadavre, mais également au figuré, la participation du spectateur étant à chaque seconde réclamée pour développer, restreindre, nier, métamorphoser les parcelles de la reconstitution qui se déroule devant lui).

Nous vivons *L'Ere du soupçon*, ainsi que l'avait admirablement définie Nathalie Sarraute, et l'*enquête*, sous une apparence réaliste ou symbolique, est devenue peu à peu une *forme* de l'art. *Salvatore Giuliano*, fidèle à la confusion et à la complexité de l'événement, mêle donc l'essai (que le discours soit verbal ou visuel, qu'importe, seul compte l'état de description documentaire) et l'actualité reconstituée, voire « dramatisée ». Position ambiguë de prime abord, mais qui se charge de toute sa valeur, lorsqu'elle nous donne à voir *la reconstitution de la reconstitution du simulacre de la mort de Giuliano*. Alors le début s'éclaire, et la structure du récit, et le parti pris de mise en scène. Les reculs successifs de la narration ne visent qu'à stimuler l'*enquête* parallèle du spectateur, et l'œuvre ne rassemble ses atomes que sous l'effet de l'échange dialectique. Cette démarche va plus loin que le *didactisme* préconisé à juste titre par Rossellini : à l'intérieur du didactisme s'introduit une dynamique dont le mouvement, par surcroît, imite l'élan vital du monde. L'objectivité n'éprouve donc plus le besoin de se poser en preuve : mieux encore, elle réfute par avance toute velléité de démonstration afin de préserver l'exercice d'une maïeutique supérieure.

⁂

Jusqu'à maintenant, le propos de Rosi est contenu dans des limites ac-



Salvatore Giuliano.

ceptables. La science qu'il apporte à l'analyse des situations prouve la qualité de son intelligence, elle n'attaque pas le tabou de la sensibilité. On rattachera au souci de recherche historique l'aspect de froideur, baptisé « lucidité », qui est inscrit en filigrane du film. A cette rassurante interprétation, il nous faut opposer un avis qui chagrinera les partisans du « socialisme sentimental » et tous les « conservateurs », mais qui ne dissimulera pas les sublimes hardiesses dont regorge *Salvatore Giuliano*. Nous obtiendrons ainsi la retraite des éloges et préjugés qui ont atrophié, perverti, la stimulante perception du film par un spectateur non prévenu.

Vous êtes ému aux larmes par les lamentations de la mère de Giuliano, lorsqu'elle vient identifier le corps de son fils. Vous êtes bouleversé, au cours de la scène où les carabiniers viennent arracher à leurs familles tous les hommes valides habitant Montelepre, et la ruée des femmes qui tentent de libérer leurs maris et leurs fils enchaînés dans un parquage concentrationnaire vous « prend aux tripes », comme on dit. Au début, la violence des attentats contre les carabiniers vous a peut-être coupé le souffle, et à la fin, quand Pisciotta meurt empoisonné, les convulsions et les cris du malheureux vous ébranlent, à la limite du tolérable. Vous en concluez que cette vive couleur de la peinture trahit chez le metteur en scène un élan de compassion, et même un parti pris. Vous avez tort : rien

n'est plus glacé que ces coups de chaleur. Je n'envisage pas, bien entendu, l'indifférence égocentriste de l'esthète qui se désintéresse de l'humain et n'aperçoit qu'un sujet de tableau. Rosi, de toute évidence, stigmatiserait le crime et l'oppression, à supposer qu'un benêt s'inquiète et réclame une profession de foi. Mais à quoi bon ruisseler de vérités premières ? Le but réside dans l'examen d'un mécanisme. Des êtres sont insérés dans un engrenage dont ils ne connaissent que les pièces les plus proches. En outre, ils sont aveuglés par leurs sentiments, leurs passions. Il s'agit, en se privant du « point-de-vue-de-Dieu » cher aux romanciers de jadis, de comprendre et dominer un ensemble de faits et de rapports. Il convient donc d'observer avec rigueur, sans émotion, la grille des événements. Les actes des hommes adoptent la couleur de la pierre et du ciel. Une vieille femme se penche sur son fils mort. Elle palpe les chairs, elle les embrasse, elle entame un lamento bizarre, et tout ceci nous vrille sur notre fauteuil, mais quel est ce langage, quel est cet être d'un autre monde, quel est ce rituel fascinant dont la sincérité d'improvisation ne se discute pas, et où grince pourtant la fausse note d'un ailleurs étranger à notre vie ? Est-ce l'expression d'un amour maternel ? Non, c'est une révélation de l'ethnologie. On me répondra que la Sicile pour Rosi, tout comme la Sardaigne pour Vittorio De Seta, invitait à cette sorte de recul, de distance. La pérennité des mœurs anciennes risque d'y muer la figure de la douleur en manifestation folklorique. Mais d'autres détails ne sauraient nous induire en erreur. La mort de Pisciotta se situe à un niveau d'animalité qui précisément la rend presque insoutenable. Et d'autres exemples pourraient confirmer cette impression. Il serait donc stupide, et contraire à l'esprit du film, de confondre les mouvements des viscères avec les élans du cœur. La scène du massacre de Portella della Ginestra, où l'indifférence de la nature joue un rôle capital et réussit à tuer l'émotion, alors qu'on attendrait de ce contraste le résultat inverse, doit se ranger aux antipodes de la fameuse scène des escaliers d'Odessa dans le *Potemkine* — vérifiant par la même occasion la justesse de nos propositions antérieures. L'usure des nerfs sensibles possède le mérite de dégager le cerveau et d'ouvrir le chemin à une solidarité plus authentique, moins viscérale.

⁂

Si l'on aiguise cette idée, l'audace de Rosi nous entraîne au-delà du simple contrôle de l'émotion brute. Il nous presse de considérer sans fard la relativité des sentiments. Avant que Paul Valéry l'exprimât, les civilisations détenaient en secret la notion de leur trépas éventuel. Avant les découvertes de la science moderne, le concept de l'éternité de l'homme semblait indiscutable. Et voici qu'en peu de temps nous avons appris le possible des avatars de l'homme, ses métamorphoses, ses mutations. On lui inventera une nouvelle enveloppe charnelle, mais cela ne suffit pas : tous les sentiments que l'on croyait immuables pourront être modifiés ou détruits. « L'homme éternel » n'existe pas. Ne nous attardons pas au bouleversement des lois morales qu'implique cette vérité, car cela dévierait notre propos. Notre intérêt est polarisé aujourd'hui par la caducité des romans et des films qui respectent ce poncif d'homme « éternel ». Que les « passions » restent un moteur de tragédies pour certains, voilà qui confond l'entendement. Que de fieffés endormis espèrent nous édifier en brossant le tableau des tourments amoureux unissant une mère et son beau-fils, ou des plaisirs partagés d'un père et de sa fille, ou encore des remords accablant l'âme du parricide — nous fournit un modèle d'arriération mentale. Ce n'est certes pas en mélangeant des mots ou des images dans un chapeau que l'on obtiendra une forme digne du monde nouveau. Mais ce n'est pas en sacrifiant à un mythe périmé que l'on façonnera le projet de ce monde. Il faut montrer le monde ancien, le nôtre, en sachant qu'il va mourir. Il faut décrire les passions, les sentiments, comme s'ils allaient mourir. N'importe quelle attitude vaudra la peine d'être adoptée — caricature, entomologie, fait divers, drame « distancié », etc. — pourvu que l'auteur ne perde pas ce fil d'Ariane.

Hormis la mutation brutale que nous venons d'évoquer afin de mieux sépa-

rer les branches mortes du tronc nourri de sève, existe une érosion plus lente des sentiments, due à l'évolution des sociétés. Parfois, d'une manière involontaire, il arrive que certains auteurs la reflètent dans leurs œuvres. Un Antonioni, conscient de cette transformation des êtres, ne parvient pas à concrétiser son image, à la façon du spirite ne réussissant pas la « matérialisation » d'un corps astral. Francesco Rosi, lui, garde sa distance et se borne à indiquer la contingence des sentiments. *Salvatore Giuliano* est une tragédie désintégrée par l'introduction de la temporalité. L'auteur y assassine le mythe à partir de sa naissance, de même qu'il suggère le déclin des passions en décrivant le contexte qui les fait survivre et les conditionne. On chercherait en vain une trace de cruauté, d'insensibilité, de mépris, dans ce comportement du cinéaste en face de la vérité de l'homme. L'étalage de cette vérité, aussi brutal qu'on le juge, n'exclut pas chez l'observateur la dignité et le respect des personnages.

⁂

Je crains par-dessus tout l'assimilation de cette conduite révolutionnaire à un positivisme rétrograde, dont rien n'est plus éloigné. Mais comment oserait-on mêler un scientisme desséché à cet éveil de l'homme intégral, à ce doute, à cette quête des multiples possibles ? Le système dénote une ouverture d'esprit maximale, qui définit l'approximation successive, l'hypothèse, comme un moule formel de l'art - connaissance. Dans *Salvatore Giuliano* la composition esthétique, l'hyper-dramatisation du récit, côtoient la platitude et l'intrigue désamorcée; sur le même plan se déroulent un attentat flamboyant et l'interrogatoire banal, disgracieux, pesant, d'un quelconque témoin ; impossible d'applaudir l'un ou l'autre, car la forme dépend de la nature du discours, et non point des canons de « l'art ». La fluidité de l'investigation intellectuelle ne souffre pas, en conséquence, de l'arbitraire apparent du *regard*. Le processus confère au récit une liberté plus large, plus vraie, pour l'intelligence du spectateur, qu'un abandon à l'informe du document-brut, aussi paradoxal que cela paraisse, comme nous l'ont prouvé les déboires et frontières du « cinéma-vérité ».

L'historicité de *Salvatore Giuliano* risque de susciter une autre réserve : cette méthode, issue en partie du marxisme, ne se heurtera-t-elle pas aux limites inhérentes à toute doctrine ? Si l'on entend le marxisme avec une largeur de vue suffisante, nous pourrons affirmer au préalable que sa limite demeurera hors d'atteinte pour longtemps. Mais nous avons dit que le marxisme était un instrument : cela suppose des prolongements et des appoints, à l'infini. Rien ne nous interdit, au contraire, de déboucher sur le fantastique de la réalité, au-delà même de l'imaginable. N'oublions pas que le comble du fantastique, de l'impensable, pour la peinture moderne, cristallisa dans l'art abstrait, jusqu'au jour où l'on s'est aperçu que l'abstraction rejoignait les formes de la nature, à l'étage du micro ou du macroscopique. Rêver le réel, c'est encore l'explorer. Notation qui devrait choquer le lecteur par sa superfluité, s'il veut bien accepter, une fois encore, la leçon du surréalisme.

Pour en finir avec ces restrictions et nuances, il faut refuser les catégories, repousser les murs. *Salvatore Giuliano* qui commence à la manière d'un article de magazine à fort tirage, devrait nous convaincre de brasser les éléments du réel sans courir après une illusoire sublimation. La noblesse de l'artiste réside dans le foisonnement de sa connaissance, et non point dans la caste de son prétendu talent. *Salvatore Giuliano*, qui entremêle en vrac l'essai, la politique, la sociologie, l'esthétique, avec la verve stimulante du journalisme supérieur, contribue à la désacralisation de « l'art », entreprise depuis plusieurs décades et jamais achevée. Si André Breton préférait un article sur les pétroles à la plus fine littérature, pourquoi ferions-nous, plus de trente ans après, la fine bouche ? Quand on a lu, comme il m'est arrivé de le faire, une étude économique sur l'usure du linoléum qui surclassait de très loin les meilleurs des « nouveaux romans », on est bien près de recevoir l'idée que, dans un univers prochain, l'art ne subsistera qu'en marge des techniques d'information. Il n'aura pas volé son châtiment, si les artistes continuent à fuir la réalité de demain.

Michel MARDORE.

L'ombre blanche

LA BAIE DES ANGES, film français de JACQUES DEMY. *Scénario :* Jacques Demy. *Images :* Jean Rabier. *Décors :* Bernard Evein. *Musique :* Michel Legrand. *Interprétation :* Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers, Henri Nassiet. *Production :* Sud Pacific Films (Paul-Edmond Decharme), 1962. *Distribution :* Consortium Pathé.

J'aime les paris. Parce que j'aime les jeux. Donc j'aime *La Baie des Anges* qui nous parle, parmi beaucoup d'autres choses, du jeu. Il se trouve que *La Baie des Anges,* film sur le jeu, m'a donné l'occasion de jouer, et de gagner : j'avais parié que les critiques démoliraient ce film. C'est fait : ils l'ont démoli et je suis très triste d'avoir gagné mon pari. Franchement, j'aurais préféré perdre.

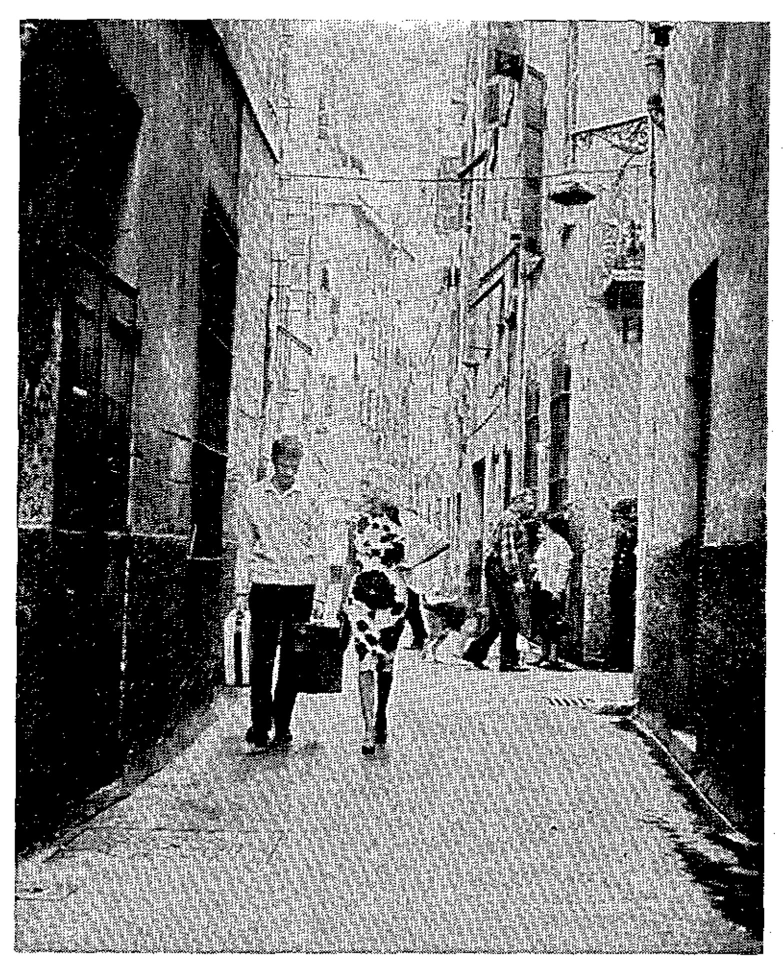
Mais c'était trop simple, c'était fatal. On aimait trop *Lola,* on l'adorait. Le second film de Jacques Demy ne pouvait que décevoir. Il était clair que l'admiration unanime pour *Lola* cachait quelque malentendu. *Lola* avait tout ce qu'il faut pour séduire et griser l'intelligentsia française. La subtilité de sa construction, un dépaysement de chaque instant, non point un dépaysement laissé au hasard, mais finement concerté sous une trame que l'œuvre achevée laissait négligemment transparaître. Plus que le charme de Lola, plus que la poésie des rues de Nantes, que la blancheur du ciel de Nantes, c'est peut-être l'architecture du film, précise et vaporeuse à la fois, qui avait emballé un public de connaisseurs. Ah ! les rimes merveilleuses de *Lola,* ces personnages à facettes qui se jouent de l'âge et le doux labyrinthe de ces rencontres où le hasard fait si bien les choses... Comment n'avoir pas reconnu ce même hasard au cœur de *La Baie des Anges,* le même merveilleux ? Il faut croire que les labyrinthes de *Lola* ont égaré bien des admirateurs, puisqu'ils n'ont rien retrouvé de ce premier chef-d'œuvre dans la courbe pure de *La Baie des Anges.*

On n'a vu que les différences entre les deux films. La politique des auteurs nous inclinerait à ne voir que les similitudes. Nous y viendrons après. Parlons d'abord des différences.

Lola était un film entrelacé, c'était le résultat d'un rigoureux tissage. On prenait plaisir à voir Demy tirer son épingle — son aiguille à tricoter — du jeu. Tirer sur le fil, et tout à coup la pelote se dénoue. Tirer encore, et l'écheveau se dénoue. De toute évidence, il n'y a pas, dans *La Baie des Anges,* ces grâces de toile d'araignée. Il n'y a pas ce fil si ténu qu'on perd sans cesse pour le voir miroiter partout à la fois. *La Baie des Anges* ne tient que par un fil. Un fil solide, celui-ci, un fil bien net, tout simple. Un de ces fils qui donnent tout de suite au critique l'envie irrésistible de parler de ficelle, puisque ce mot, tabou sur les plateaux, prend sa revanche dans les salles de rédaction.

Apparemment, donc, rien de plus linéaire que cette histoire de jeu. C'est un bon garçon, honnête et travailleur. Il se laisse entraîner au jeu, par son mauvais petit camarade, d'abord, puis par une inquiétante dame en blanc. Ensemble, ils gagnent, ils perdent, ils gagnent, ils perdent... Entre-temps ils s'aiment. Un peu, beaucoup ? Pas du tout ? Ils s'échappent ensemble, en courant, du casino fatal. Pour combien de temps ? Nous n'en savons rien. Et nous n'avons pas d'illusions, ni Demy, ni vous, ni moi. Il y a des chances pour qu'on les retrouve bientôt à la roulette. Nous savons seulement que la meilleure amie de la dame en blanc a eu un jour le cran de s'arrêter de jouer. Toute seule. Alors peut-être, à eux deux... Pour ce « peut-être », j'aime le film. Parce que, tout bien pesé, il n'y avait pas trente-six manières de finir. Et Demy a choisi la bonne, c'est-à-dire la plus difficile, la porte ouverte, c'est-à-dire la liberté, qui est aussi liberté de se perdre.

Ce scénario pourrait n'avoir aucune valeur en soi, nous aimerions déjà le film pour sa mise en scène. Mais il se trouve que Jacques Demy est l'auteur complet de son film et je ne vois aucune raison de séparer en lui le scénariste du dialoguiste et du réalisateur. Dans ce scénario trop simple,



Claude Mann et Jeanne Moreau,
dans *La Baie des Anges*, de Jacques Demy.

on voit tout de suite que le jeu n'est pas le vrai sujet. *La Baie des Anges* n'est pas plus un film sur le jeu que *Lola* un film sur le cabaret. Rapprochons les deux films, ce qui convaincra peut-être les incrédules: le premier plan de *Lola* faisait apparaître, dans une somptueuse voiture américaine, la silhouette mystérieuse, l'ombre blanche de Michel. Ce personnage, qui hantait tout le film pour n'apparaître qu'à la fin, qui était-il ? L'obstacle entre Roland et Lola. L'ombre blanche de Michel pouvait se réfléchir et se multiplier sous les apparences de Frankie et des Américains. Elle était ce qui rend un amour impossible et en même temps ce qui donne envie d'aimer cette épine au cœur de Lola que Roland ne pouvait s'empêcher de toucher, pour en délivrer Lola, mais en se blessant lui-même. Nous étions en plein univers des *Nuits blanches.*

Dans *La Baie des Anges*, il n'y a plus de Michel. Mais le jeu est au cœur de Jackie ce que Michel était au cœur de Lola : l'ombre qui fascinera Jean ; « Pourquoi jouez-vous » ? lui demandera-t-il en dansant. Ce sera sa ma-

nière à lui de lui dire : « Je vous aime. » C'est pour cette passion qu'il aimera Jackie, passion qui peut les éloigner ou les rapprocher avec la même force. Et dans cette perspective, la fin de *Lola* assombrit évidemment la « happy-end » de *La Baie des Anges:* tout laisse croire que le jeu, comme Michel, viendra reprendre la blanche héroïne.

Si ce rapprochement est établi, il nous aide à mieux comprendre ce qui sépare les deux films: dans *Lola*, la poésie naissait peut-être de la « personnification » de Michel, appelant à son tour les personnages secondaires entre Lola et Roland. Toutes ces ombres allaient tisser leur ballet, liant et déliant nos deux héros, soulignant de l'éclat du rêve leur trop réelle histoire. En comparaison, *La Baie des Anges* semble désertée de toutes ces présences magiques. Il n'y a plus qu'un tête-à-tête autour de la roulette. *Lola* était une œuvre polyphonique, concertante, *La Baie des Anges,* sur le même thème, se réduit à la pure mélodie.

Faut-il parler d'appauvrissement ? En refusant toute la richesse harmonique de *Lola*, il me semble que Jacques Demy a gagné autre chose: les moments d'exaltation, de lyrisme — appelons-les les moments de comédie musicale — qui faisaient le charme de *Lola*, se retrouvent ici encore, mais, cette fois, ils ne sont pas en marge du récit, ils sont sur la trajectoire de Jean et de Jackie: Cécile et Frankie à la fête foraine, c'était très beau, mais c'était beau surtout parce qu'en les voyant on pensait à Lola. Pour nous parler du bonheur de Lola, Demy avait besoin du bonheur de Cécile. Aujourd'hui, il nous dispense de ces détours : le bonheur de Jackie est là sur l'écran, quand Demy veut nous en parler, et il ne va pas chercher Pierre, Jacques ou Paul pour le montrer à la place de Jackie. Cette réduction du personnage à lui-même rend son bonheur dix fois plus éclatant, les temps forts de la mélodie sont dix fois plus forts: *La Baie des Anges* est un film extraordinairement rythmé. Un de ces films qui vous donne envie de chanter toutes les trois minutes. Et le lyrisme, cette fois, jaillit des situations les plus simples, il appartient aux personnages, non au spectacle. Il est un moment de leur durée. Ce sont ces instants qui justifient un tel film : celui où Jeanne Moreau découvre qu'elle a faim, se jette sur une glace qu'elle abandonne aussitôt. Une telle scène traitée par n'importe qui nous ramènerait à la psychologie. Ici, le caprice de Jackie échappe à ces catégories: la vivacité de ses gestes, de son bavardage, de ses mimiques sont déjà de l'ordre de la danse: « Tu parles tout le temps », lui dira Jean dans un moment semblable. — « Parce que je suis heureuse... » Comment peut-on rester impassible quand, au détour d'un film, tout à coup, mine de rien, on vous jette le bonheur au visage, comme ça ? Connaissez-vous beaucoup de cinéastes qui savent parler du bonheur ? Avez-vous entendu beaucoup de comédiennes qui savent s'écrier tout à coup, avec la drôlerie, le charme, la vérité de Jeanne Moreau découvrant la poésie d'un plafond : « Tiens ! je vois une tête de Sioux !... » Avez-vous vraiment vu Jeanne Moreau et Claude Mann traverser en courant la Croisette comme s'ils entraient dans un film de Stanley Donen ? En France, je ne vois que *Adieu Philippine*, de Rozier, qui, par la seule grâce de la mise en scène, fasse décoller ses personnages, comme ça, à trente centimètres du sol, dans un espace qui est déjà celui de la chorégraphie.

Par la mise en scène : et c'est pour ça, probablement, que beaucoup de gens n'y voient que du bleu. Dans *Lola*, il y avait le scénario... Ici, il n'y a plus que cette course haletante de deux personnages contre la roue qui tourne et leur bonheur et leur désespoir s'ordonnent au gré des chiffres. Tout se rythme sur ces deux temps: celui où l'on retient son souffle — alors le monde disparaît, l'écran se rétrécit, devient obsession. Et puis celui où l'on respire, où la caméra s'enfuit à toute allure, de plus en plus vite, pour absorber tout l'horizon, se laisser emplir par le ciel. Y a-t-il des gens qui puissent voir sans broncher ce générique où l'aube grise lâche ses pigeons sur la croisette, pendant que la caméra et le piano de Michel Legrand martèlent le macadam à fond de train ? Bien sûr, il y avait quelque chose comme ça dans *Lola*. Et puis après ? Est-ce que cette « ouverture » est moins nécessaire ici ? N'est-il pas normal que ce Breton, hanté par la comédie américaine, vienne chercher la mer et les palmiers d'Hollywood dans ces rares paysages de France où les marins américains sont vrais et où



Claude Mann et Jeanne Moreau, dans *La Baie des Anges.*

les casinos prennent un petit air californien?

Les meilleurs moments de *La Baie des Anges* — et je ne les ai pas tous cités — sont ceux où la caméra de Demy réinvente la comédie musicale : quand Jean arrive sur la Côte d'Azur et se penche à la fenêtre de son hôtel, quand, plus tard, avec Jackie, il verra le ciel d'une autre fenêtre d'hôtel, dans le grand luxe de Monte-Carlo. Et si le dernier plan du film est encore, non plus une fenêtre, mais une porte ouverte sur un autre ciel aveuglant, ce n'est pas seulement pour reprendre un plan cher à Agnès Varda (*Du côté de la Côte*), c'est qu'il fallait finir le film comme il avait commencé: en respirant profondément.

Et si vous avez su respirer vous-même comme la caméra de Demy, il est inutile que j'explique tous les plans rapprochés, gros plan du bureau, du casino, de la salle de jeu. Cette crispation du cadre sur un objet, un visage, c'est la passion qui devient mise en scène. Tout le monde a dû remarquer — comme dans *Lola* — que le blanc et le noir se repoussent systématiquement dans les images. De même les plans larges et les plans serrés. Aux plans larges, la palette blanche. Aux plans serrés, les boiseries noires et les costumes sombres des joueurs. A-t-on jamais reproché à Gene Kelly d'aimer aussi les plans serrés qu'il sait si bien faire éclater ? Mais Demy est français, il a choisi des acteurs français, et le début de son film fait songer à Bresson. Bres-

son et la comédie musicale à la fois, ce n'est pas une synthèse facile...

Bressonnien, le film l'est plus par son sujet que par sa mise en scène : pour la caméra de Demy, Bresson est un point de départ. Le héros bressonnien cultive son obsession, la suit, il est fasciné. Le héros de Demy s'échappe de son obsession, y revient, s'en échappe encore, la fascination est provisoire.

On a reproché aux personnages de *La Baie des Anges* de ne pas exister, de débiter un dialogue littéraire et creux. Je n'aime pas abuser des références, mais ici la référence au Bresson de *Pickpocket* et au Dostoïevsky (non pas du *Joueur*, mais) *des Nuits blanches* donne sa vraie portée au film. *Jackie* aime le jeu comme une religion, c'est sa manière à elle de sonder l'au-delà, quelque chose qui la dépasse entièrement. Par le jeu, elle expérimente le sacré. Mais Jean, lui, n'est pas dépassé par les chiffres. Il a un étrange pouvoir sur eux. Pour lui, le hasard n'est plus tout à fait le hasard. D'où leur rencontre, la force de leur rencontre : Jackie va révéler à Jean l'aventure, l'abandon, et elle aspire par contre à la prudence, à la retenue un peu mesquine de Jean. Au départ, il se laisse emporter par elle (il joue, comme elle, et perd). Elle est plus forte que lui, elle sait trop où elle va, elle se sert de lui. Quand il s'en aperçoit (la gifle), il lui reste à devenir lui-même: elle le suivra, comme il l'a suivie.

Il me semble que ce duel amoureux est traité ici avec une simplicité qui l'approfondit sans cesse : Jean n'est pas seulement « jaloux » de la passion de Jackie pour le jeu. Il découvrira dans ce troisième terme irréductible le fondement même de son amour. Le pickpocket avait besoin de sa prison pour connaître Jeanne, le héros des *Nuits blanches* avait besoin de l'ombre d'un rival pour se mettre à aimer. C'est cette même ombre blanche du jeu qui réunit Jean et Jackie, cette ombre qui les écrase et les exalte tour à tour, cette clé toujours fuyante du bonheur.

Jean COLLET.

RÉTROSPECTIVE

Un médium du XXe

PEOPLE WILL TALK (DOCTEUR MIRACLE, ou ON MURMURE DANS LA VILLE), film américain de JOSEPH L. MANKIEWICZ. *Scénario :* Joseph L. Mankiewicz, d'après la pièce « Dr Praetorius » de Curt Goetz. *Images :* Milton Krasner. *Musique :* Alfred Newman. *Interprétation :* Cary Grant, Jeanne Crain, Walter Slezack, Hume Cronyn. *Production :* 20th Century Fox, Darryl F. Zanuck, 1951. *Distribution :* Francfilm.

La manière désinvolte avec laquelle un distributeur ignare a orchestré la nouvelle sortie de ce film, en l'affublant d'un nouveau titre français et en supprimant de la publicité toute référence au nom de Mankiewicz, nous fournira l'occasion de restaurer dans sa dignité une œuvre mal connue et peut-être quelque peu sous-estimée. Dans les créations « mineures » en apparence on découvre le mieux un auteur, prétend la Sagesse des Critiques, et pourquoi ne pas adopter ce truisme commode ?

La course des ans confirme, une fois de plus, cette vérité première, à savoir que le temps éclaircit les ténèbres et obscurcit la clarté. Des artistes réputés difficiles à comprendre se révèlent par la suite comme des faiseurs de manigances puériles, tandis



Hume Cronyn (à gauche), dans *People Will Talk* (*On murmure dans la ville*), de Joseph Mankiewicz.

que les simples, les naïfs, se transforment en abîmes de mystères où la glose triomphe. Il serait trop pratique d'attribuer à l'usure de la familiarité les teintes pâles de la première catégorie, et à l'assombrissement de la patine les couleurs de plus en plus soutenues et denses de la seconde. D'une part, les compositions artificieuses ont vu s'écailler leurs surfaces trop polies pour être honnêtes, alors que les œuvres limpides et sincères gagnaient par retour une épaisseur et un poids insoupçonnés, mais, d'autre part, la sensibilité des spectateurs a subi une dérivation subtile de ses points réceptifs.

Ce Mankiewicz dont vous vantiez la lucidité, le cynisme, voire la misogynie, a-t-il jamais existé ? Cette mélancolique élégance au devant de la vie et de la mort, comme d'un Lubitsch amer, l'a-t-il vraiment prouvée, en dépit des gages rassurants que nous offre justement *People Will Talk ?* Le premier trouble ne nous fut infligé qu'avec *La Comtesse aux pieds nus*, mais les ambiguïtés provocantes et sublimes de ce drame trouvaient leur ligne de conjonction dans une pureté idéale, qui niait en définitive la double face du sujet. C'est de préférence parmi les œuvres linéaires, construites à la perfection, et d'un à-plat aussi net qu'un dessin privé d'ombre, qu'il nous faudrait chercher les racines de l'*occulte*, sans lequel tout événement, tout être, tout objet ne livrent qu'une face, toujours la même, aux inquisitions de notre volonté de *clairvoyance.*

D'évidence, et par-delà une Amérique enchanteresse comme le songe d'un utopiste où l'humanisme de la

tradition libérale revêtirait l'aspect d'une féerie, toute bercée de musique et de sentiments généreux — avec le contrepoint d'un vilain génie acharné à détruire l'harmonie et le bonheur de cet Age d'Or — s'impose à notre esprit la révélation du *fantastique*. L'authenticité du microcosme universitaire, plus américain que nature, constitue un leurre, de même que la prétendue absence d'arrière-plan dans le réalisme théâtral de *L'Affaire Cicéron* ou d'*Un Américain bien tranquille*, pourraient nous aveugler quant à la transparence et la sérénité de cet univers où le scepticisme pragmatique semble régner en maître incontesté. Cet ordre de la logique, cette rigueur, n'aspirent cependant qu'aux brumes du cœur et de la déraison. Ici, le coin du fantastique est enfoncé par Shunderson, ce personnage insolite dont le docteur Praetorius refuse de se séparer. Shunderson est l'envoyé de l'au-delà, de la manière la plus explicite, *puisqu'il est déjà mort* (sa confession dite d'une voix monocorde, chef-d'œuvre d'humour, trahit pour nous le secret, tout en le dissimulant aux autres personnages). Sa présence auprès du docteur justifie l'aisance fabuleuse de celui-ci en face des problèmes « humains », et aussi son admirable *disponibilité*. Exemplaire à cet égard est la scène de la demande en mariage. Praetorius se rend chez le père de la jeune fille sans autre intention que celle de l'informer, avec ménagements, que cette dernière est enceinte. La beauté du paysage, qui eût enchanté un philosophe « rousseauiste », nous avertit déjà, par son onirisme latent, d'une signification *parallèle*. Shunderson maîtrise le chien du fermier par le seul magnétisme de sa personne. Puis, tandis que Praetorius et la jeune fille se retrouvent dans la laiterie, le père demande à Shunderson si le docteur n'est pas venu demander sa fille en mariage. Shunderson répond d'une façon imprécise dans la forme, mais dénuée de surprise dans l'esprit. Et aussitôt cette proposition absurde se réalise. Un retournement du dialogue entre les jeunes gens mue la pénible corvée de Praetorius en déclaration d'amour. Sous la magie du verbe, chère à Mankiewicz, vient de se produire une merveilleuse alchimie des sentiments.

Ce pouvoir du sorcier, je ne prétends pas le découvrir aujourd'hui, surtout à propos d'un film aussi ouvertement messager de parabole. Mais, plus de dix ans après la sortie de *People Will Talk*, cette irruption de la dimension invisible possède une valeur qui intéressait moins nos aînés. De toutes parts, le temps de la connaissance par l'irrationnel est venu. Et le relief conféré aux deux dimensions du réalisme par l'interprétation fantastique s'accorde aux conquêtes de la réflexion contemporaine. Pendant deux ou trois lustres, le meilleur de l'analyse critique provenait d'une perspective avant tout *morale*. C'est de ce point de vue qu'est apparue la résurrection du cinéma européen et la mutation du cinéma américain. Mais quelque chose a changé. Nous avons faim, à l'heure actuelle, d'une plongée derrière les miroirs. Il ne suffit plus de savoir que le pinceau de Rembrandt jugeait ses modèles, à l'insu. Nous désirons pénétrer l'infra-monde qui se cache au-delà du portrait, et au-delà de la morale de ce portrait. Combien il est réconfortant de constater que ceux dont on avait fait les plus logiciens des sophistes, et vice-versa, ou les plus rigoureux des moralistes, peuvent se métamorphoser en médiums de la plus haute race.

Michel MARDORE.

Vanité de l'art

THE FLAME AND THE ARROW (LA FLECHE ET LE FLAMBEAU), film américain en Technicolor de JACQUES TOURNEUR. *Scénario :* Waldo Salt. *Images :* Ernest Haller. *Musique :* Max Steiner. *Interprétation:* Burt Lancaster, Virginia Mayo. *Production :* Norma F.R., 1950. *Distribution :* Warner Bros.

GREAT DAY IN THE MORNING (L'OR ET L'AMOUR), film américain en SuperScope et en Technicolor de JACQUES TOURNEUR. *Scénario :* Lesser Samuels, d'après un roman de Robert Hardy Andrews. *Images* : William Snyder. *Musique :* Leith Stevens et Constantin Bakaleinikoff. *Interprétation:* Virginia Mayo, Robert

Stack, Ruth Roman, Alex Nicol, Raymond Burr, Lee Gordon, Donald Mac Donald, Regis Toomey, Peter Whitney, Dan White. *Production :* Edmond Grainger, 1956. *Distribution* : R.K.O.

Il arrive à l'artiste de se laisser prendre aux sortilèges de son art. Il commence par créer, et finit par ne plus voir que sa création. Il joue un instant des formes et des moyens, s'exalte de s'en sentir maître, et cède à la puissance qu'il vient à peine d'éveiller, à la beauté suscitée. Un vertige l'emporte, de se séduire ainsi lui-même par l'exercice aisé de la création comme par l'ivresse des difficultés surmontées, par l'impression flatteuse enfin d'avoir réduit cette impuissance fondamentale qui le paralysait d'abord, et qui restait, bien malgré lui, à la base de son besoin de créer.

Il se livre alors d'autant plus volontiers aux promesses et aux plaisirs de l'œuvre qu'elle lui semble plus facile, plus librement consentie et plus légèrement atteinte... Plus il acquiert de technique et contrôle de moyens, plus il s'éloigne de la vie et maintient de recul à l'endroit de l'art. En même temps qu'il s'abandonne à cette grâce nouvelle, à cette efficacité vite conquise, il se préoccupe moins de luttes et de peines d'expression. On le voit peu à peu coupé des difficultés de la vie comme de l'art. Les drames de l'homme lui deviennent plus lointains, l'homme lui-même plus étranger. Et le voilà qui s'adonne tout naturellement à la création pour elle-même, aux charmes d'un art narcissique. Il en vient à contempler moins le monde que son œuvre. Les forces le touchent moins que les formes, et l'œuvre s'en ressent. Soit qu'elle se fasse plus abstraite, ou moins incarnée, soit surtout qu'elle s'abolisse insensiblement dans la fluidité d'un ordre tâchant à suppléer celui du monde, dans la vanité d'une harmonie refermée sur elle-même.

C'est là, on s'en doute, un risque familier à tout artiste au long de son évolution. Certains — ce sont aussi les plus grands — l'ont toujours pressenti, et savent l'éviter. Aucune complaisance de ce genre chez Gœthe, Rembrandt ou Rossellini. Pour d'autres, la proximité de la tentation n'en rend que plus admirable, et plus fragile, le refus d'y céder, comme l'édifice dessus construit. Mallarmé, Matisse, Walsh ou Hitchcock tirent, à de différents degrés, beaucoup de leur force de côtoyer toujours cette faiblesse. Beaucoup enfin se grisent un peu de leur art, et, croyant dominer le jeu des formes qu'ils prennent plaisir à sans cesse animer, s'y abîment. Huysmans est de ceux-là, comme Perse ou Resnais : chez eux, le propos, jamais assez fort pour s'accomplir dans une forme, n'en accomplit aucune.

***

Par ses qualités, le cinéma de Tourneur semble d'abord ressortir plus à cet esthétisme ainsi défini. Mais il lui échappe par ses défauts, ou, si l'on préfère, par le désordre de qualités trop confuses pour concourir à l'équilibre d'un ensemble, par cette impossibilité qu'il manifeste ainsi de les mener au bout d'elles-mêmes. Et on pourrait dire — et ce ne serait pas pousser trop près le paradoxe — qu'un tel cinéma vaut moins par la perfection de ses intentions que par l'imperfection de leur exercice. Ce qui introduit un déséquilibre entre le vouloir et le pouvoir, et permet à la beauté de gagner en intensité, en fragilité, en soudaineté, bref en qualité ce qu'elle perd en quantité, en ensemble, en structure.

Les intentions trahies par leur perfection ? Rien dans *La Flèche et le Flambeau,* ne s'accomplit de la volonté première de grâce, de légèreté, d'harmonie. Seule persiste cette volonté, qui irrite vite d'être toujours présente sans pouvoir se réaliser. Ici, la mise en scène se veut précise organisation du mouvement comme de l'espace ; elle s'oblige à ne rien laisser naître au hasard; elle imagine induire la vie à partir de l'art, l'émotion à partir du schéma complexe et parfait des situations, le drame enfin à partir de ses frémissements les plus minutieusement réglés d'avance. Elle prétend tout contrôler, de l'essentiel au moindre détail ; elle croit s'assurer du visible comme de l'invisible, de l'utile comme de l'inutile; elle s'épuise enfin à disposer des buissons couverts de baies rouges en un endroit où l'on passe une minute à peine. Ce n'est encore rien : simplement un souci exagéré de rendre l'ensemble par le détail, qui mène à s'aveugler sur le futile et à perdre, finalement, l'ensemble de vue.

Mais, comme le savant Marey, elle croit obtenir le mouvement en en décomposant les phases, et l'on assiste alors, cloué à son fauteuil, aux envolées admirablement réglées de Lancaster et de son complice, sautant de trapèzes en barres fixes, multipliant les soleils, se grisant de rétablissements, s'acharnant en voltiges, est-il besoin de le dire, pour rien, pour le seul plaisir (?) de compliquer à l'extrême une scène que Lang n'eût pas manquée de réduire au tourbillon d'une hallebarde... Il y a là pléthore. L'excès d'agitation excède son intention, et rien ne passe plus de ces mouvements trop élaborés d'abord pour n'être pas figés dans leur élan.

On voit comment Tourneur se prend au jeu qu'il règle. La précision et la difficulté des opérations qu'il met en scène lui masquent leur vanité, et il en vient, emporté par cette ronde close sur elle-même et ne s'ouvrant sur aucun mouvement de l'âme, à confondre la vie avec ses manifestations les plus dérisoires, ses plus futiles apparences ; le mouvement avec ses phases extérieures; l'intrigue avec ses détours; le drame enfin avec ses plus infimes répercussions. A s'acharner sur de petits détails, sa mise en scène néglige l'essentiel, et l'ensemble. Sa volonté, trop ambitieuse de perfection formelle et plastique, ne peut qu'enfermer personnages, émotions et actions dans ce réseau figé qu'elle s'épuise à tisser.

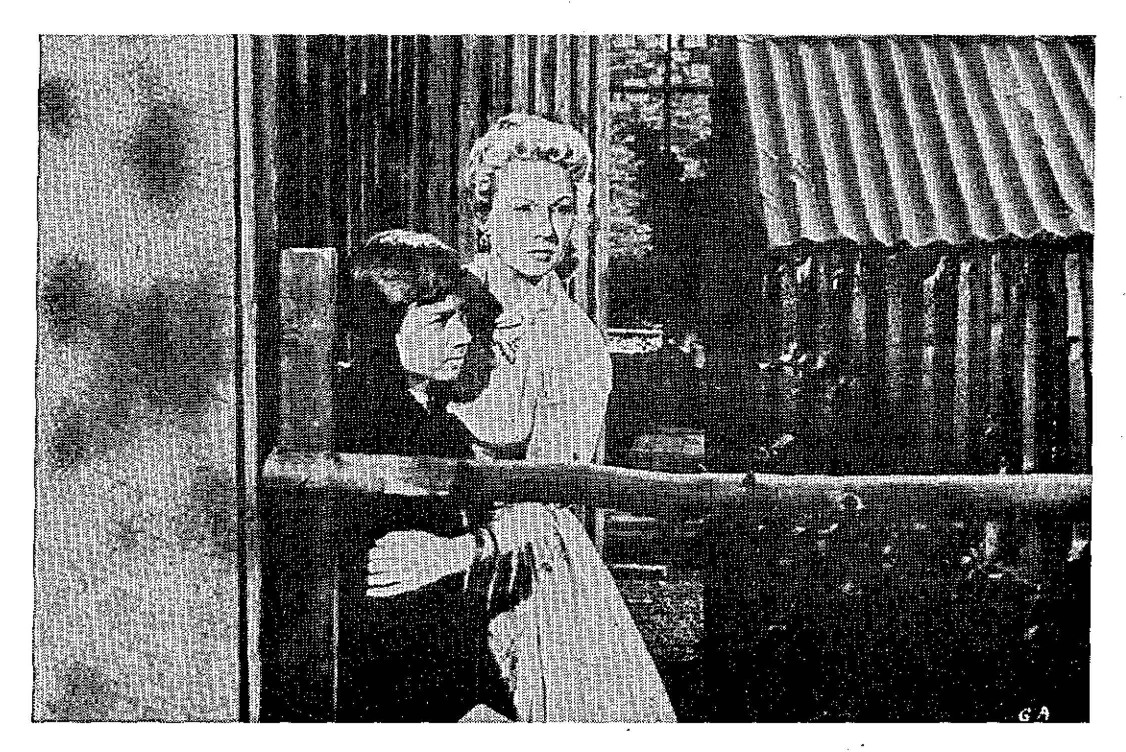
C'est qu'il n'appartient pas à la lucidité de l'artiste de déterminer *tout* dans son œuvre. L'œuvre elle-même au contraire doit, par les forces que l'artiste y a recueillies, déterminer jusqu'à la plus vaine apparence, prolonger la vie de l'ensemble jusqu'en toutes ses parties. Alors l'essentiel suscite l'accessoire, lui donne un poids qui le rend nécessaire, et de cet échange naît la beauté des œuvres où tout se lie. Et non de la démarche inverse, de recréer l'ensemble par ses parties d'abord fragmentées à l'extrême. Un puzzle n'est pas plus un tableau qu'un kaléidoscope n'est un film.

S'il ne reste de *La Flèche et le Flambeau* — outre d'éparses beautés, gestes, sourires, qui semblent avoir échappé à l'intention de la mise en scène de les tenir aussi dans ses filets — qu'un vertige des sens à suivre le tourbillon artificiel des scènes, qu'une excitation, certes appréciable, à apprécier les trouvailles plastiques et spatiales qui surgissent encore, on ne sait d'où, pour venir troubler de leur soudaineté l'engoncement extrême du jeu et des rapports entre personnages, c'est que tout ici tourne à vide. Il manque à Tourneur de croire en son film : il n'en croit que plus en lui-même et aux arabesques fascinantes sous lesquelles il s'efforce de masquer la vanité de l'ensemble. La mise en scène ne renvoie à rien d'autre qu'à elle-même, elle est ce monde stérile où l'art, faute d'avoir à nourrir quelque vie, se complaît dans l'artifice de sa perfection.

***

Que ceux qui croient déjà que je m'amuse ici à quelque démolition de Tourneur se rassurent. Au regard des attraits concertés de *La Flèche et le Flambeau*, les mérites de *L'Or et l'Amour* n'en semblent que plus librement assurés. Certes, ici, le même souci prédomine, de contrôler d'abord jusqu'au moindre frisson, de maîtriser les êtres jusque dans leur liberté. Mais, à l'inverse de *La Flèche...*, les intentions ne s'abolissent pas d'être appliquées, car elles le sont moins *facilement*. L'imperfection de leur exercice les rend plus tolérantes. La vie, que dès les premiers plans la mise en scène parvient à conférer aux personnages, résiste d'elle-même aux tentations d'esthétisme. Créés, les personnages opposent leur essentiel, leur présence au souci d'un cadrage ou d'une couleur. Les forces, enfin efficaces, semblent lutter contre l'emprise des formes.

Et, de ce léger décalage entre mise en scène et mis en scène jaillit toute une dimension tragique qui me paraît bien être, avec *Timbuktu*, le meilleur de Tourneur. Toute la vanité de la recherche plastique et formelle passe dans le décor, contre lequel se définissent sans cesse les personnages. Ils n'y sont pas à l'aise, ils affectent alors de le négliger, ou de le railler (dans la scène de la chambre de Jumbo). Ils s'ingénient aussi à détruire l'harmonie de ses lignes — quand l'enfilade des soldats éclate et se dissipe dans la fumée des dynamites. On les voit enfin agir sans motivation formelle, bouger pour autre chose qu'un beau cadrage; ils ne sont plus déterminés dans leurs mouvements par



Donald Mac Donald et Virginia Mayo, dans *Great Day in the Morning* (*L'Or et l'amour*), de Jacques Tourneur.

l'ordre d'une forme à respecter; c'est à eux, au contraire, de créer leur espace. Et leurs gestes, leurs actes, leur comportement, dès qu'ils ne sont plus régis par la forme à atteindre, se chargent d'une nécessité non plus esthétique mais tragique, s'organisent entre eux inéluctablement, se répercutent et se répondent de séquence en séquence, suscitant une continuité du mouvement qui renvoie à celle du drame. Ils existent enfin, une fois sortis des machines de l'art, et la mise en scène peut les affronter. Toute la préciosité de Tourneur passe alors au second plan, on la remarque à peine, on dirait qu'elle s'efface devant la simplicité des êtres.

Et la beauté du film vient sans doute, plus que du découpage langien ou des errements plastiques, de la fragilité de cette relation entre les personnages et la mise en scène : à moitié ils lui échappent, à moitié elle les contraint. Ils ont peine à se dégager des cadres qu'elle leur assigne, et leurs efforts lui confèrent en retour une liberté discordante, une précision plus mystérieuse, une vivacité de réaction plus efficace et plus propre à rendre, à travers son propre divorce, le leur. Plane enfin la menace, au-dessus de ce rapport troublant par ses hésitations, tragique par ses incertitudes, qu'il ne vacille plus, et ne bascule tout à coup de la plénitude du cinéma dans la vanité de l'art.

Jean-Louis COMOLLI.

La maladie de nos collaborateurs nous met dans l'impossibilité de publier, ce mois-ci, les critiques de *Landru* et d'*Ophélia*.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

*

... et beaucoup retenu

LE SOUPIRANT, film français de PIERRE ETAIX. *Scénario* : P. Etaix et J.-C. Carrière. *Images* : Pierre Levent. *Musique* : Jean Paillaud. *Interprétation* : Pierre Etaix, France Arnel, Laurence Lignères, Karin Vesely. *Production* : Capac-Cocinor, 1962.

Mais pourquoi, diable, les slogans publicitaires s'obstinent-ils à porter à faux si délibérément ? Qu'on invente des mérites imaginaires à des films exécrables, soit, c'est le boulot. Mais, régulièrement, on nous présente comme le plus émouvant des récits d'aventures une œuvre qui, en fait, en est la parodie échevelée, — ou, comme une comédie irrésistible à 100 %, une œuvre qui puise toute sa valeur dans les touches d'émotion qu'elle recèle. Pour *Le Soupirant*, le slogan était tout trouvé : « *Le digest le plus intelligemment assimilé des meilleures formules des maîtres du burlesque.* » On préfère nous dire qu' « *un nouveau comique est né.* » Hum ! *Le Soupirant* est un film charmant, mais qui doit bien plus à ses références qu'à ses problématiques innovations.

Ce n'est pas pour rien, d'ailleurs, que, lors d'une interview à la Télévision, Pierre Etaix est apparu sous un masque de clown évoquant celui d'Albert Fratellini et s'est complu à parodier Stan Laurel !

Quels ingrédients entrent donc dans le cocktail *Le Soupirant ?*

De Chaplin (il faut bien, toujours, commencer par lui), Pierre Etaix a le goût du geste qui s'achève en ballet, du pas qui se métamorphose en danse, le mythe de la jeune fille pure, humblement malheureuse (la très jolie déclaration d'amour finale), le goût aussi du rêve matérialisé aux yeux du rêveur (la danse avec la potiche)...

De Buster Keaton, moins le physique, comme on l'a trop dit, qu'une volupté morbide à l'entreprise *vouée a priori* à l'échec. D'Harry Langdon, le sujet même du *Soupirant* (il n'est qu'à comparer Stella et la tout aussi sublimée et décevante héroïne de *Long Pants*). De Laurel et Hardy, la réaction en chaîne de catastrophes à partir d'un incident mineur (le diamant de la bague perdue qui aboutit à la destruction d'un plafond). Des Marx, l'autonomie des objets (les boutons de veston qui se commandent les uns les autres), le goût des mots pris au pied de la lettre jusqu'à l'absurde (les phrases du cours de français de Ibke, en contradiction flagrante avec la réalité). De son maître Tati, les contrepoints visuels-sonores (le rasoir électrique et les boules quiès). De Noël-Noël, la collection de personnages secondaires à la fois cocasses et humains. De Jerry Lewis, une utilisation très sûre de la caméra, etc.

Plagiats ? Mais non. Connaissance solide et fort bien utilisée par un homme de goût. Que demander de plus ? Des gags inédits ? Un, au moins, atteint cette réussite suprême qui consiste à laisser le public *éberlué* quelques fractions de seconde avant la houle de l'éclat de rire : lorsque un jongleur japonais, allongé sur la scène d'un music-hall fait rebondir un ballon alternativement sur le sol et sur l'extrémité d'une latte qu'il tient entre ses dents, et voit tout à coup, à sa balle, se substituer la tête d'Etaix qui surgit du parquet. On me dirait : Etaix a construit tout son film pour caser ce seul instant grandiose, je dirais « bravo » et crierais au génie ! Mais j'ai peur qu'il n'ait pas accordé plus d'attention à sa trouvaille qu'à d'autres, plus faciles, et terriblement « téléphonées ».

Que de chemin encore à parcourir ! Ne nous plaignons pourtant pas trop, en réaction contre une presse exagérément dithyrambique, que la mariée ne soit pas tout à fait assez belle ; *le Soupirant*, ce n'est pas encore « ça », mais, quoi, c'est *déjà* « ça ». — F. M.



Pierre Etaix, dans *Le Soupirant,* de Pierre Etaix.

Beau délire

IL GIUSTIZIERE DEI MARI (LE BOUCANIER DES ILES), film italien en Totalscope et Eastmancolor de DOMENICO PAOLELLA. *Images :* Carlo Bellero. *Interprétation :* Richard Harrison, Michèle Mercier, Roldano Lupi, Carlo Hintermann, Italo Sain. *Production :* Documento-Films, Le Louvre-Films, 1962. *Distribution :* Films Marbeuf.

Pour les gars pas prévenus, le type même du film à aller voir main dans la main avec sa petite amie. Là-dessus, pendant toute la projection, on ne quitte plus une seconde l'écran des yeux et la petite amie, qui n'est pas cinéphile, vous traite de mufle et de goujat.

C'est donc en célibataire qu'il vous faut voir *Le Boucanier des îles,* si vous aimez le cinéma pour le cinéma, les mouvements délirants de caméra pour le plaisir que ça bouge, les scénarios extravagants (au beau milieu de l'intrigue qui se déroule entre corsaires XVIIIe, et comme il s'agit surtout de ne pas laisser ralentir l'action, on introduit comme ça une histoire de cannibales anthropophages!), les interprètes qui se pastichent eux-mêmes, un continuel sadisme de bon aloi (un tête-à-tête entre le tortionnaire et sa victime — véritable « tête-à-tête » cadré en gros plan, à la nuance près que le supplicié est pendu par les pieds et qu'entre deux répliques échangées sur le ton de la conversation, le bourreau se sert de lui comme punching-ball) et les morceaux de bravoure qui surgissent sans se faire annoncer.

Quant aux idées de mise en scène, elles ne sont pas loin d'égaler celles des meilleurs Cottafavi. Je vous recommanderai seulement le duel final entre le bon et le méchant qui commence à coups de canon et s'achève par un tournoi au bon vieux bâton médiéval, après épuisement de pas mal d'armes intermédiaires... Et le gag de la mort du traître n'est autre que la conjonction de deux idées-choc qu'eurent déjà, l'une, Orson Welles, l'autre, Alfred Hitchcock, et que, tout géniaux qu'ils étaient, ils n'avaient pas pensé à pousser jusqu'au bout. — F.M.

Ces notes ont été rédigées par FRANÇOIS MARS.

FILMS SORTIS A PARIS

DU 6 FÉVRIER AU 12 MARS 1963

11 FILMS FRANÇAIS

L'Abominable homme des douanes, film de Marc Allégret, avec Darry Cowl, Pierre Brasseur, Taina Berryl, Francis Blanche, Marcel Dalio, Serge Marquand, Moustache. — Nième version de l'histoire du brave bougre qu'un quiproquo fait prendre pour un redoutable tueur. Darry Cowl et Francis Blanche continuent à suicider leur talent avec une abnégation qui force le respect en reculant les limites connues du masochisme.

La Baie des Anges. — Voir critique de Jean Collet, dans ce numéro, page 48.

Le Cri de la chair, film en Scope, de José Bénazéraf, avec Monique Just, Sylvia Sorrente, Gisèle Gallois, Michel Lemoine. — Mélodrame policier destiné à justifier le manque de textiles pour la confection des vêtements féminins. Au milieu des restrictions imposées par la crise du cinéma français, Bénazéraf travaille allégrement pour le marché noir.

Le Doulos. — Voir critique de Claude Beylie, dans notre précédent numéro.

Du mouron pour les petits oiseaux, film de Marcel Carné, avec Dany Saval, Paul Meurisse, Suzy Delair, Jean Richard, Franco Citti, Suzanne Gabriello, Jeanne Fusier-Gir, Roland Lesaffre. — On identifie sans peine Jacques Sigurd, à la bassesse et à la misanthropie petite-bourgeoise de ses dialogues. Mais à la vulgarité du ton et à la nullité de la mise en scène, on voudrait bien ne pas reconnaître Marcel Carné. Tous les poncifs de notre cinéma, sur l'argent, la fesse, l'air de Paris, les femmes, les truands, etc., etc., sont réunis par miracle dans cette anthologie où la méchanceté voudrait bien l'emporter, mais en vain, sur la bêtise.

Mathias Sandorf, film en Scope et en couleurs de Georges Lampin, avec Louis Jourdan, Francisco Rabal, Serena Vergano, Valeria Fabrizi, Bernard Blier, Renaud Mary, Balpêtré, Daniel Cauchy. — Des couleurs ternes et une mise en scène plus qu'empotée rejettent dans une sénilité radoteuse l'enthousiasme quarante-huitard et le dynamisme du livre de Jules Verne. Le seul bon moment du film, où une émotion traverse les corps des marionnettes, s'inspire ouvertement de la première scène de *Senso*.

Ophélia. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Paris je t'aime, film en Scope et en couleurs de Guy Perol, avec Touchagues et ses modèles Nathalie, Rosa, Dorothy, Ruby, et les artistes de diverses attractions. — Variante du « Paris by night ». Déshabiller, trop peu, les jolies filles, et faire cela avec ennui, c'est déjà très vilain. Mais envelopper de soporifiques numéros de music-hall cette exhibition, c'est une infamie.

14-18. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le Soupirant. — Voir note de François Mars, dans ce numéro, page 58.

Le Vice et la vertu, film en Scope de Roger Vadim, avec Annie Girardot, Robert Hossein, Catherine Deneuve, O.E. Hasse, Philippe Lemaire, Georges Poujouly, Howard Vernon, Paul Gégauff. — L'auteur lui-même ayant renié le patronage de Sade, n'insistons pas sur les contresens énormes de cette mouture honteuse de *Justine* et *Juliette* (notamment dans le personnage de Juliette, le « Vice », transformée en midinette pleurnicharde !). Mais, sans changer une ligne du scénario, on pouvait produire une œuvre corrosive et forte, d'une subversion plus subtile qu'on l'imagine. Le résultat consterne : une vision du monde puérile, mais sans la poésie des « comics », une mise en scène sans idées, mais dénuée de simplicité, et l'incapacité absolue de diriger une scène d'action, révèlent en Roger Vadim, qui excellait naguère dans les microcosmes de l'intimisme, les bornes de l'esprit et du savoir-faire. Pour sauver les apparences, il eût mieux valu perpétuer une illusion de paresse.

8 FILMS AMERICAINS

All Fall Down (L'Ange de la violence), film de John Frankenheimer, avec Eva-Marie Saint, Warren Beatty, Karl Malden, Angela Lansbury. — Fidèle à ses thèmes et à ses personnages, Inge en propose ici de nouvelles variations, plus subtiles que ce que pouvait laisser espérer le schéma initial : deux frères, le bon et le mauvais, leurs parents et leur amie, à l'ouest d'Eden. La trame dramatique est déjà connue, mais le dialogue et les comédiens, tous fort bien dirigés, rendent sa vérité à cette vieille chanson.

Diamond Head (Le Seigneur d'Hawaï), film en Scope et en couleurs de Guy Green, avec Charlton Heston, Yvette Mimieux, George Chakiris, France Nuyen. — Œuvre profondément sociale et antiraciste, ce drame de conscience pose un problème qui concerne tous les spectateurs : quand on est milliardaire, peut-on épouser un (e) Hawaïen (ne)? Lacrymal, mais sauvé parfois, visuellement, par une admirable photographie de Sam Leavitt.

Dr No (James Bond 007 contre Dr No), film en couleurs de Terence Young, avec Sean Coonnery, Ursula Andress, Joseph Wiseman, Jack Lord. — Le charme et l'invention des anciens « serials » joints à la virtuosité et à la désinvolture des « comics » modernes. Un film d'aventures bariolées comme on en voit peu, et qui a pour seul défaut de traiter en cent-dix minutes un sujet qui méritait trente-six épisodes et douze heures de projection. On reste donc sur sa faim. Nouveauté importante : l'agent secret, héros de l'histoire, est peint comme un être insensible et cruel, donc très séduisant.

Escape from Zahrain (Les Fuyards de Zahrain), film en Scope et en couleurs de Ronald Neame, avec Yul Brynner, Sal Mineo, Madlyn Rhue, Jack Warden, Tony Caruso. — Un petit groupe hétéroclite et divisé par des rivalités tente la traversée d'un désert. Le sujet a été traité avec plus ou moins de brio par Ford, Huston, Ray, Bunuel, etc. On ne joindra pas Ronald Neame à la liste.

Heroes Die Young (Les Héros meurent jeunes), film de Gerald S. Shepard, interprété par Scott Borland, Robert Getz, Bill Browne, Erika Peters. — Coup de main d'un commando yankee en Roumanie, pendant la guerre. Ultra-fauché et somnolent. Le réalisateur suivait dans les fourgons de l'intendance.

The Lion (Le Lion), film en Scope et en couleurs de Jack Cardiff, avec William Holden, Trevor Howard, Capucine, Pamela Franklin. — Couleurs laides, truquages hideux, mise en scène absente. Une fois de plus, il s'agit des penchants pervers et innocents d'une fillette : *Les Dimanches de Ville d'Avray* dans la jungle du Kenya. Par bonheur, la « poésie » est escamotée sous un dormitif débat triangulaire entre la mère et les deux « pères » de cette sacrée gamine.

The Moon Pilot (Un pilote dans la lune), film en couleurs de James Neilson, avec Tom Tryon, Brian Keith, Edmond O'Brien, Dany Saval. — Qu'il y reste.

No Man is an Island (L'Aigle de Guam), film de John Monks Jr. et Richard Golstone. avec Jeffrey Hunter, Marshall Thompson, Barbara Perez, Ronald Remy, Joseph de Cordova. — « Drame de guerre. Un radio de la marine américaine se retrouve seul dans l'île de Guam, occupée par les Japonais. » Qu'il y reste.

8 FILMS ITALIENS

Avanti la musica (En avant la musique), film de Georges Bianchi, avec Fernandel, Gino Cervi, Frank Fernandel. — L'éternel tandem de *Don Camillo* essaie de nous faire rire à partir des règlements de comptes qui eurent lieu à la Libération. Comme on peut s'en douter, ce n'est pas très drôle.

Il Giustiziere dei mari (Le Boucanier des îles). — Voir note de François Mars, dans ce numéro, page 59.

I Normanni (Les Vikings attaquent), film en Scope et en couleurs, de Giuseppe Vari, avec Cameron Mitchell, Geneviève Grad, Ettore Manni, Philippe Hersant, Paul Muller. — Heurs et malheurs du roi Dagobert. Hélas, ce n'est pas le bon, celui de Saint-Eloi : c'est un anglais, beaucoup moins farfelu.

Salvatore Giuliano. — Voir critique de Michel Mardore, dans ce numéro, page 41.

Senilita (Quand la chair succombe), film de Mauro Bolognini, avec Claudia Cardinale, Anthony Franciosa, Philippe Leroy, Betsy Blair. — D'un ennui mortel, sans aucun doute. Et pourtant quelque chose passe, atteint à l'épaisseur d'un ton romanesque véritable, grâce à ce qui reste du livre d'Italo Svevo. L'académisme désuet de Bolognini, sa photographie charbon-

neuse, servent à créer, faute d'une vérité, une « atmosphère » ; là résident tout son mérite et toute sa faiblesse.

Lo Sgarro (*Quand la colère éclate*), film de Silvio Siano, avec Gérard Blain, Gordana Miletic, Charles Vanel, Piero Palermini. — Mélodrame antédiluvien qui emprunte ses oripeaux (à l'occasion du conflit entre marchands de bestiaux et petits éleveurs) à un néo-réalisme mâtiné de mauvais western, selon une tradition bien établie du cinéma italien de série B.

Una spada nell'ombra (*L'Epée du châtiment*), film en Scope et en couleurs, de Luigi Capuano, avec Tamara Lees, Livio Lorenzon, Gabriella Farinon. — Une épée qui manque de tranchant.

Tropico di notte (*Les Nuits frénétiques*), film en Scope et en couleurs de Renzo Russo. — « South America by night. »

3 FILMS ANGLAIS

A Taste of Honey (*Un goût de miel*), film de Tony Richardson, avec Rita Tushingham, Dora Bryan, Murray Melvin, Robert Stephens, Paul Danquah, David Bolivar. — *Voir note* dans notre prochain numéro.

Raptus, the Secret of Dr Hichcock (*L'effroyable Secret du Dr Hichcock*), film en couleurs de Robert Hampton, avec Barbara Steele, Robert Flemyng, Montgomery Glenn, Teresa Fitzgerald, Harriet White. — Riccardo Freda, dit-on, revendique ce film, réalisé sous un pseudonyme pour satisfaire à des exigences syndicales. Mise à part une utilisation assez expressionniste de la couleur, le film paraît très anglais, à la fois conventionnel et pesant dans l'expression, morbide et obscur dans l'intention. En dépit des naïvetés, le degré de sadisme atteint par certaines scènes de nécrophilie et de tortures nous laisse rêveurs : jusqu'où ira l'inventaire de la « Psychopathia Sexualis » britannique ?

The War Lover (*L'Homme qui aimait la guerre*) film de Philip Leacock, avec Steve McQueen, Robert Wagner, Shirley Ann Field. — Un thème splendide de John Hersey (la volonté de puissance et l'instinct de destruction incarnés par un pilote de bombardier pendant la guerre) est émasculé par la timidité et le moralisme rassurants du très « gentleman » Philip Leacock.

1 FILM ALLEMAND

Die Tür mit den sieben Schlössern (*La Porte aux sept serrures*), film d'Alfred Vohrer, avec Heinz Drache, Sabina Sesselman, Hans Nielsen, Gisella Uhlen. — Sujet anglais et cinéaste allemand. Pour le spectateur, c'est le coup de grâce.

CHRONIQUE DE LA T. V.

TOUS CEUX QUI TOMBENT

Parler pour dire, parler pour pouvoir : telles sont les deux têtes de l'hydre que la littérature moderne s'est peut-être le plus attachée à combattre, en cherchant à obéir à une tout autre instance : parler pour parler. Ainsi s'est élaboré ce théâtre de la parole qu'est l'œuvre entière de Beckett, ce théâtre dont la parole est le lieu (on eût dit autrefois le « lieu dramatique »). Parole sans horizon, parole *pour rien*, dépouillée de son abstraction coutumière, véritable milieu physique où s'éprouve la *passion* humaine. On retrouve chez Beckett cette obsession qui anime, ailleurs, l'œuvre d'un Fautrier : même goût pour la densité, l'épaisseur de la matière première, même refus de la transcendance qui éclairerait d'une lumière douteuse, ici, la peinture, là, la parole.

Il semblerait donc que rien ne soit moins cinématographique, ni plus radiophonique, qu'une pièce de Beckett et on comprend que Beckett lui-même, préoccupé par une physique du langage, se soit très vite tourné vers les arts de représentation où la parole est essentielle : le théâtre et la radio. Aussi était-il légitime de se montrer sceptique devant le projet de Michel Mitrani, réalisateur, et Robert Pinget, traducteur, de porter à l'écran (1) *Tous ceux qui tombent*, pièce conçue pour la radio et reposant plus qu'aucune autre sur la priorité de la parole. Or le pari a été tenu et ce qui rend particulièrement intéressante la réussite de Mitrani c'est précisément qu'il a affronté le problème central du langage chez Beckett, et qu'il l'a résolu.

Et, en premier lieu, il a compris que le dialogue, chez Beckett, ne vient pas se surajouter à un récit dont il ne serait, au mieux, que l'un des éléments, mais constitue le milieu existentiel hors duquel ce récit n'existe pas. Je dirais volontiers que le langage de Beckett — entendez le langage de ses personnages — est un infra-langage, au sens où, en physique, on parle d'infrarouge pour désigner certaines radiations électromagnétiques qui n'atteignent pas le seuil de sensibilité de l'œil humain. Langage de l'en deçà du langage qui détermine une micro-dramaturgie d'où les données habituelles du théâtre sont exclues.

On sait en effet que l'œil n'est sensible qu'à une gamme très restreinte de radiations électromagnétiques, couvrant une octave, du rouge au violet. Le problème premier qui se posait aux adaptateurs était de situer clairement sur le spectre la zone précise où s'exerce la vision de Beckett. A cet effet, Mitrani a eu une idée de mise en scène qui, pour n'être pas de Beckett lui-même, n'en témoigne pas moins d'une remarquable intelligence critique de son œuvre. Il fait précéder le dialogue proprement dit d'un long plan en hélicoptère qui survole, résume et situe à la fois le récit, puis enjambant brutalement le centre du spectre (cette octave qui correspond à la vision courante), nous jette de cette zone de l'ultraviolet dans la zone purement beckettienne de l'infrarouge. En termes de cinéma (il faut bien y revenir), la trouvaille majeure de Mitrani a été de passer, et de nous faire passer, sans transition du plan général du prologue à l'énorme insert d'œil d'animal qui prélude au récit, marquant par là que nous ne serons jamais à hauteur d'homme, mais en deçà après avoir été au delà. Le premier plan nous montre les hommes comme des insectes, les plans suivants comme de gros poissons des profondeurs qui lâchent des bulles — la parole. Délaissant l'*homo sapiens*, l'*homo faber*, bref l'homme dans l'exercice de sa quotidienneté, nous voici devant l'homme en proie au langage.

On le voit, la réussite de Mitrani est grande. Plutôt que de l'analyser plus avant, j'en tirerai deux conclusions :

1° Celle-ci, d'abord, que le cinéma se révèle paradoxalement plus apte que le théâtre à nous offrir ce *spectacle de la parole* à quoi aspire l'œuvre de Beckett, ne serait-ce qu'à cause de l'architecture de la salle de théâtre qui ne donne jamais au spectateur que l'équivalent d'un plan général où évoluent (ou n'évoluent pas, peu importe) des personnages en pied. A preuve l'acharnement de Beckett lui-même à détruire — du moins à réduire — cet espace qui ne correspond pas à son champ de vision, par exemple en présentant sur la scène non pas des hommes, mais des morceaux d'hommes (ses fameux débris humains), ce que fait tout naturellement le découpage cinématographique en gros plans.



Alice Sapritch, dans **Tous ceux qui tombent.**

2° Ensuite je ne pense pas que ce soit limiter l'image au rôle naïf d'illustration que de saisir la parole à sa source *physique* comme l'a fait Mitrani. Ce serait plutôt, à mon avis, servir le projet beckettien au-delà de ce que fait la radio. C'est pourquoi j'admire l'intuition qui a dicté à Mitrani de tourner en « son direct », alors que la facilité aurait dû le pousser au contraire à post-synchroniser ses comédiens, car Beckett, c'est avant tout cela — que ni la radio, ni le théâtre, ne nous avaient rendu aussi sensible : la parole saisie au moment précis où elle s'écoule, au sortir de ce trou étrange qu'on appelle une bouche (2).

André S. LABARTHE.

(1) L'émission, entièrement filmée, de Mitrani est passée sur l'antenne le 25 janvier.

(2) On pourrait imaginer, par contraste, la parole saisie de loin, c'est-à-dire réduite à un bruitage, comme il arrive dans un hall de gare. D'ailleurs le cinéma a depuis longtemps recours à des effets de ce genre.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1963.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R. C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : **3,00 F**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros		Abonnement 12 numéros	
France, Union française	**17 F**	**France, Union française**	**33 F**
Etranger	**20 F**	**Etranger**	**38 F**

Libraires, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 F** (France) et **32 F** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	Nos 3, 6	**2,00 F**
	Nos 7 à 89	**2,50 F**
	Nos 91 et suivants	**3,00 F**
	Numéros spéciaux : 42, 90	**3,50 F**
	78, 100, 118, 126, 131	**4,00 F**

Port : Pour l'étranger **0,25 F** en sus par numéro.

Numéros épuisés : 1, 2, 3, 4, 5, 18, 19, 20, 21, 22, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 44, 48, 54, 56, 61, 62, 66, 67, 71, 80, 93.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **épuisée** Nos 51 à 100 .... **3,00 F**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA.**

146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)

Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA. PRIX DU NUMERO : 3 F